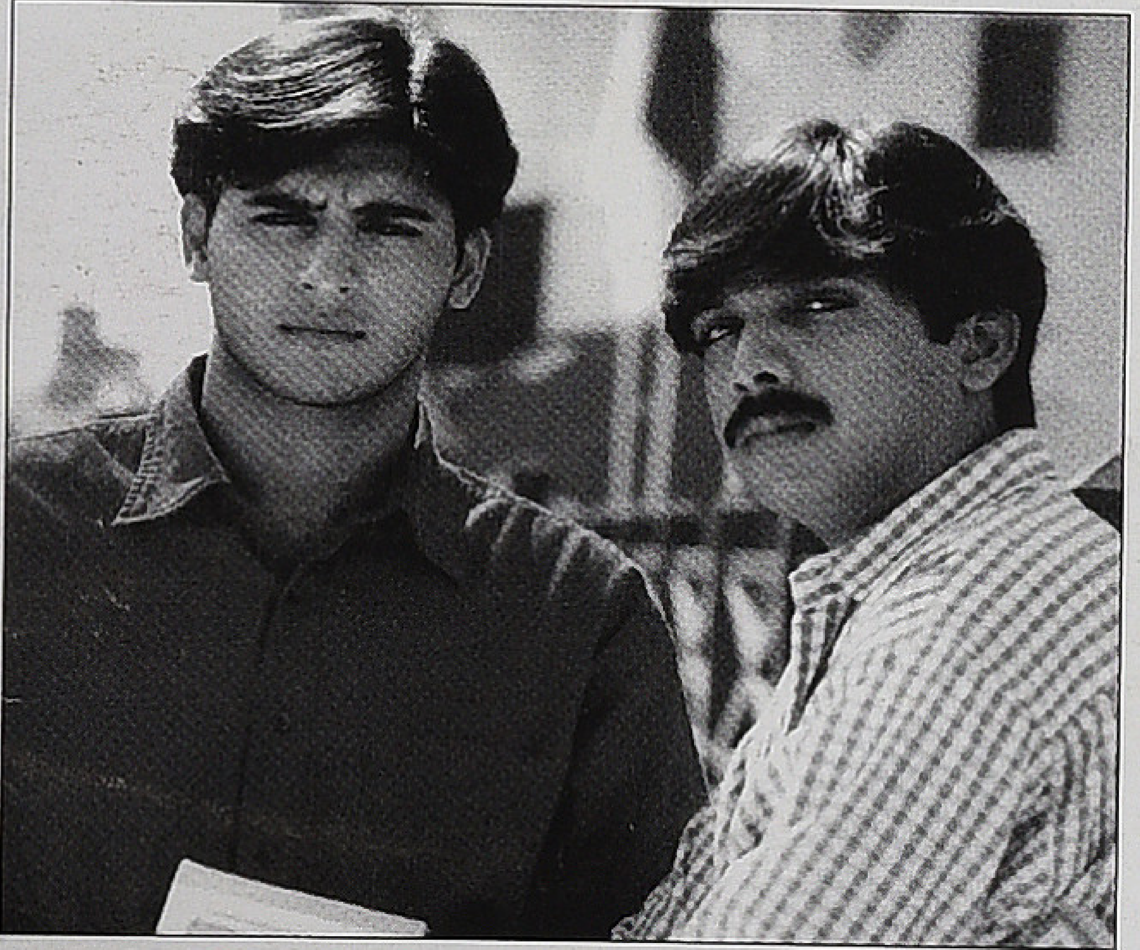
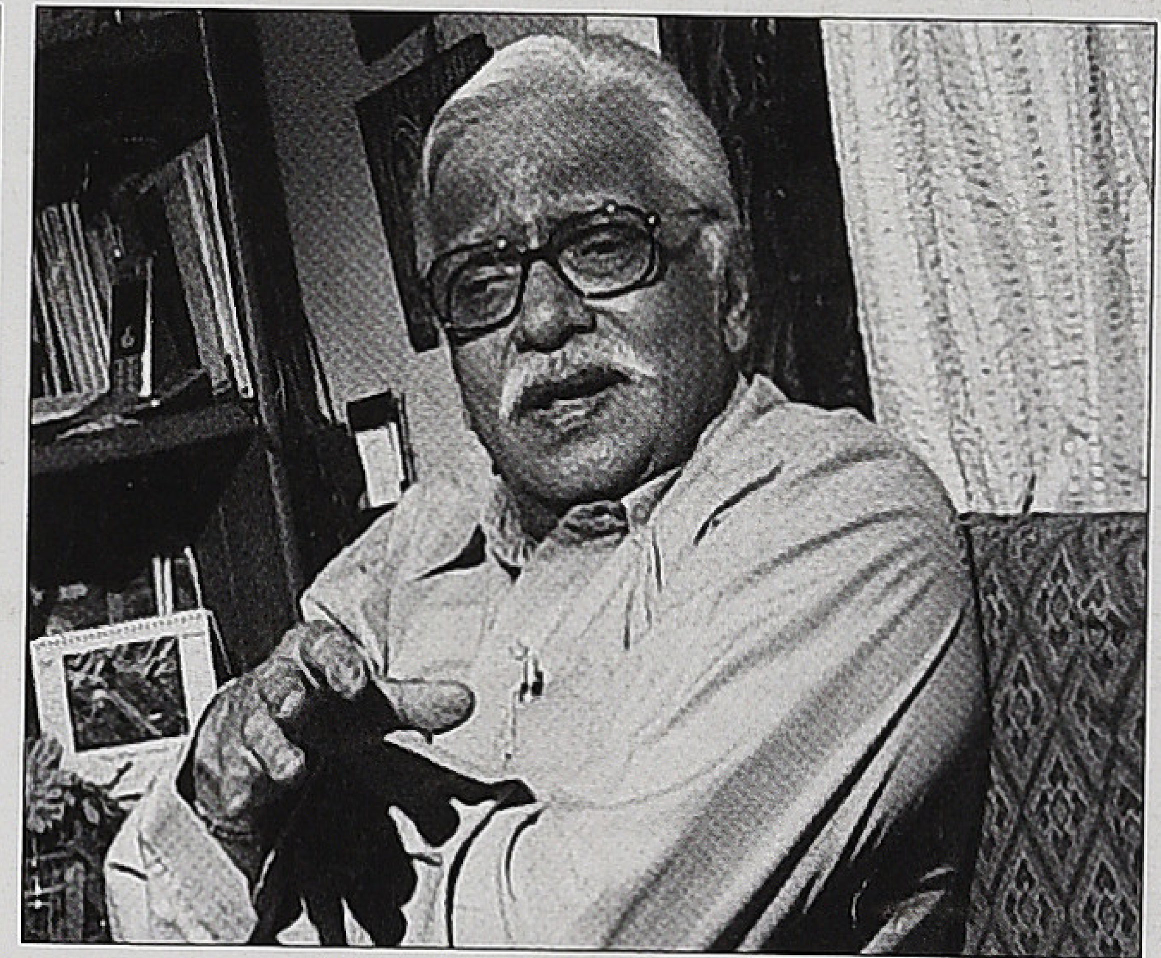
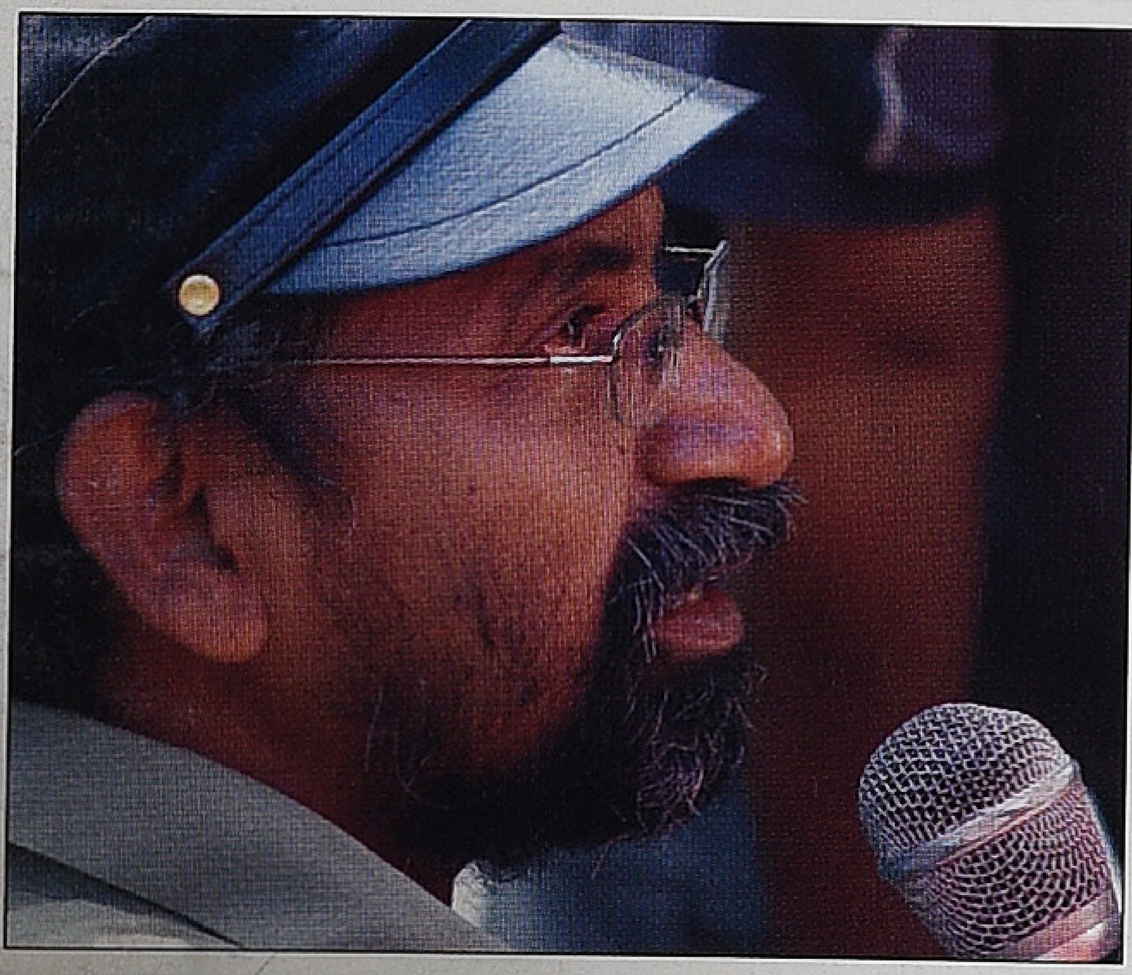
காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்
Tamil Film Journal
www.kaatchippizhai.com
ஜனவரி 2014 | மலர் 2 | இதழ் 1 | ரூ.20
January 2014 | Volume 2 | Issue 1 | Rs.20



விமர்சனம்
இவன் வேற மாதிரி தலைமுறைகள்

முதல் படம்
எஸ்.பி. ஜனநாதன்

ஆர். அபிலாஷ்
இரண்டாயிரத்தின் சினிமாவும் புரொமேன்ஸும்

செழியன்
காட்சியில் மொழிதல்

www.bloomchennai.com
இனி ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும்
மலரட்டும் மழலைச் செல்வம்...
bloom கருத்தரிப்பு மையம்
குழந்தையில்லையே என்ற கவலை இனியும் வேண்டாம். இன்றே ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையத்திற்கு வாருங்கள். உலகத்தரமிக்க செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவத் தொழில்நுட்பத்துடன் கூடிய இந்த மையத்தின் வல்லுநர்களாகிய நாங்கள் உங்கள் குறையை அக்கறையுடன், அறிவியல் பூர்வமாக ஆராய்ந்து அதற்குரிய சிகிச்சையை அளிக்க காத்திருக்கிறோம்.
உங்கள் குடும்பத்தின் குதூகலம் இனி வெகு தூரத்தில் இல்லை!
செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவ சிகிச்சைகள்
IUI | IVF | ICSI | Semen Banking | Surrogacy
Embryo/Oocyte Freezing | Sperm Donation
ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையம்
கே.எம். சிறப்பு மருத்துவமனையின் ஓர் அங்கம்
453/454, ஆர்.கே.சண்முகம் சாலை
கே.கே.நகர், சென்னை - 600 078
தொலைபேசி: 4353 0444 / 555 / 666 / 777 / 888
செயற்கை கருத்தரிப்பு சிகிச்சையின் வெற்றி தனி மனித மற்றும் மருத்துவக் கூறுகள் சார்ந்ததாகும்.
pumpkinideas.in

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 2 | இதழ்: 1 | ஜனவரி 2014

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
தளவாய் சுந்தரம்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
வேணு. மணி
முகமது சஃபி
மதுரை பாபு
மோனிகா

ஆலோசனைக் குழு
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்
தேவேந்திரபூபதி

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

வடிவமைப்பு
ரவீந்திரன்

சர்குலேசன் & சந்தா
டி.காசிராஜன்
முத்துராஜ்

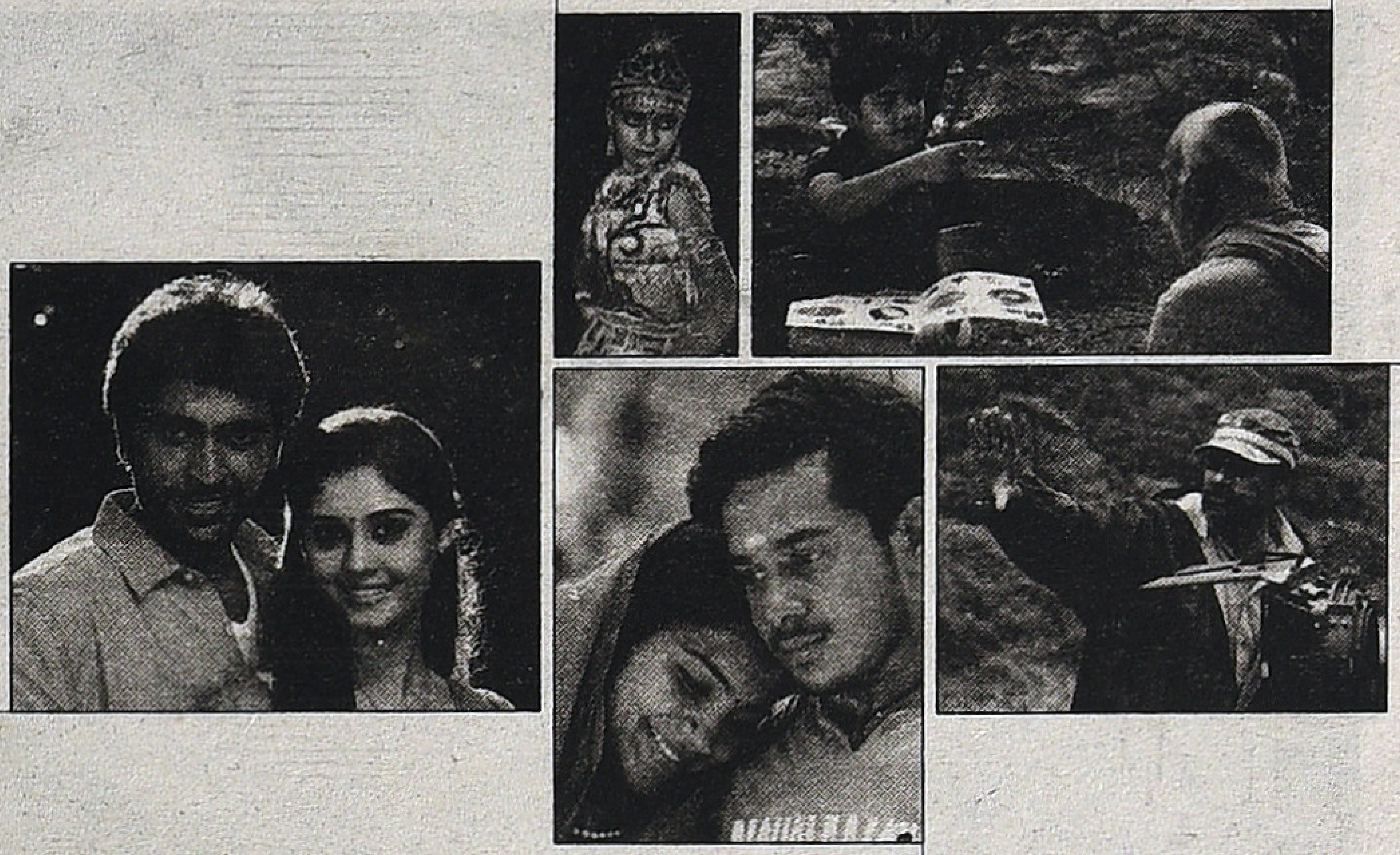
முகவரி
காட்சிப்பிழை
28(பழைய எண்: 20), அசோக்நகர் பிரதான சாலை
டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை
கோடம்பாக்கம்
சென்னை - 600 024

தொலைபேசி:
ஆசிரியர்
99445 83282

சர்குலேஷன் & சந்தா
99529 72557

மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com

இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com



இந்த இதழில்

04 முதல் படம்
எஸ்.பி. ஜனநாதன்

10 இவன் வேற மாதிரி
ராஜன் குறை

14 ரெண்டாயிரத்தின் சினிமாவும் புரொமேன்ஸும்
ஆர். அபிலாஷ்

22 தலைமுறைகள்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

26 காட்சியில் மொழிதல்
செழியன்

36 நேர்காணல்: பி.என். சுந்தரம்
சந்திப்பு: சொர்ணவேல்

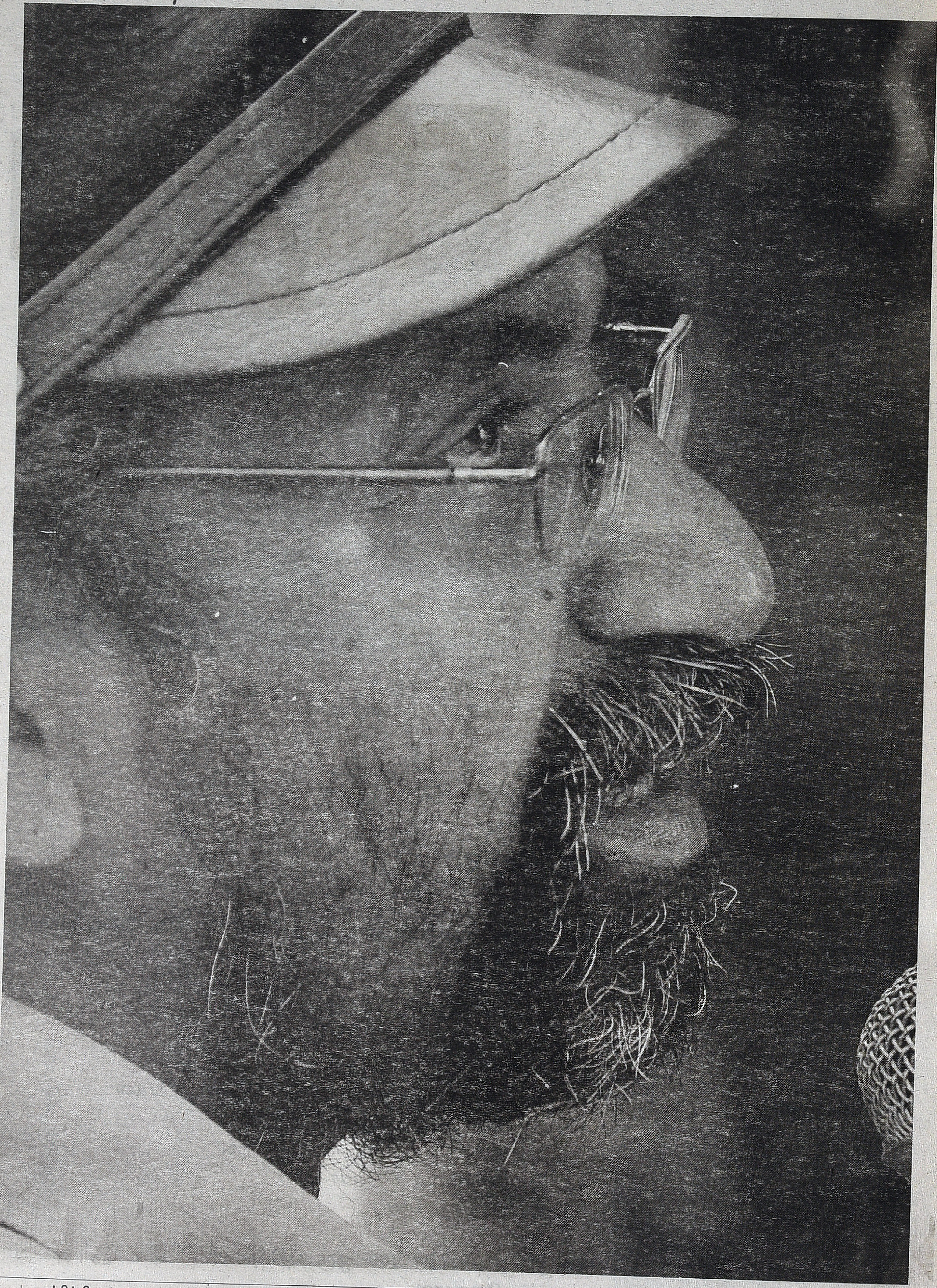
52 வி.என். ஜானகி: நாட்டியத்திலிருந்து கோட்டை வரை
பா. ஜீவசுந்தரி

56 தமிழ்த்திரை
சேரலாதன்

60 'காட்சிப்பிழை' மோசமான திரைப்படங்கள் உருவாக வழிவகுக்கிறதா?

62 இலக்கியமும் சினிமாவும்
நீல. பத்மநாபன்

66 தமிழ் சினிமா 100: ஒரு பதிவு
நந்தகோபால்



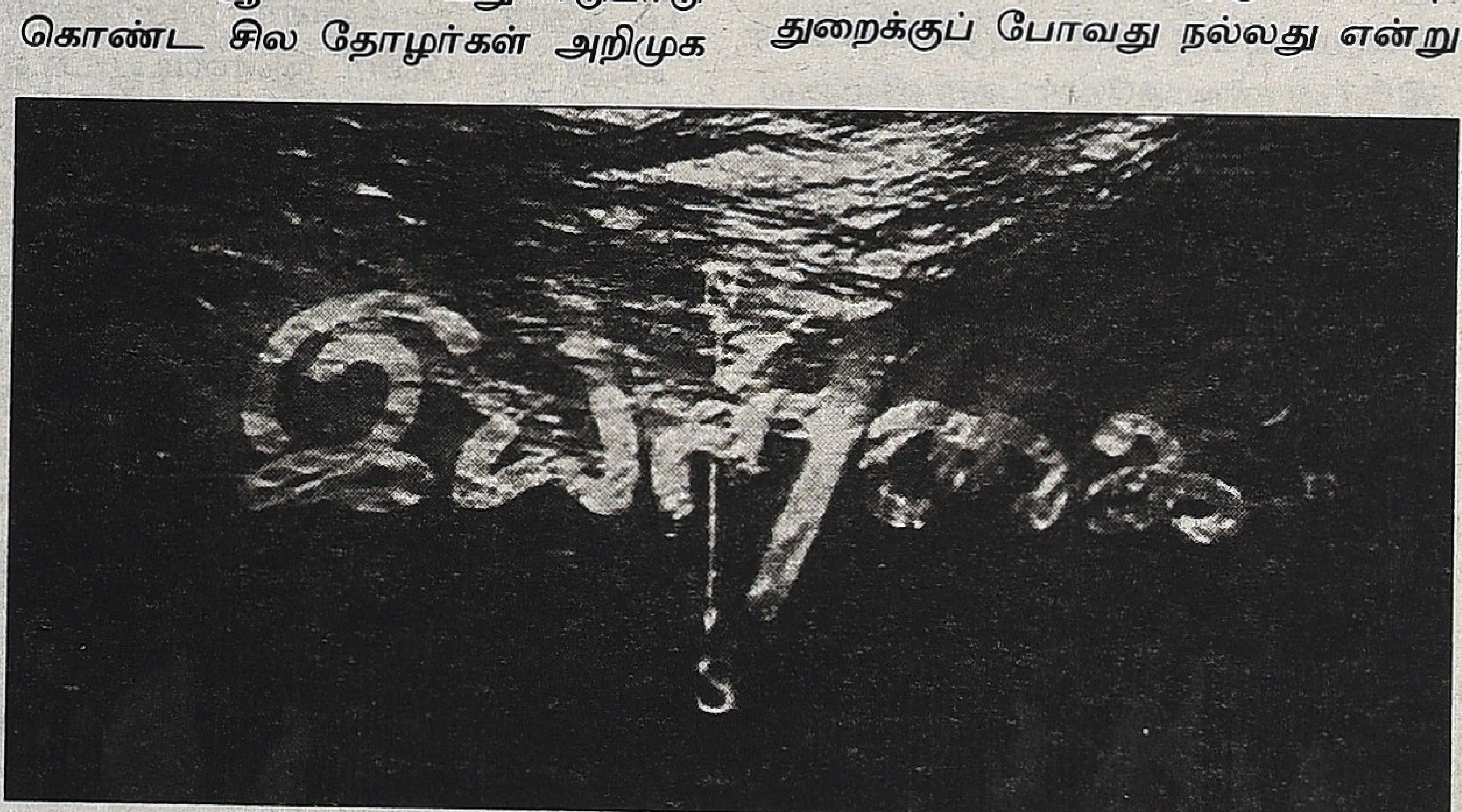
இயற்கை

இயக்குநர்: எஸ்.பி. ஜனநாதன்

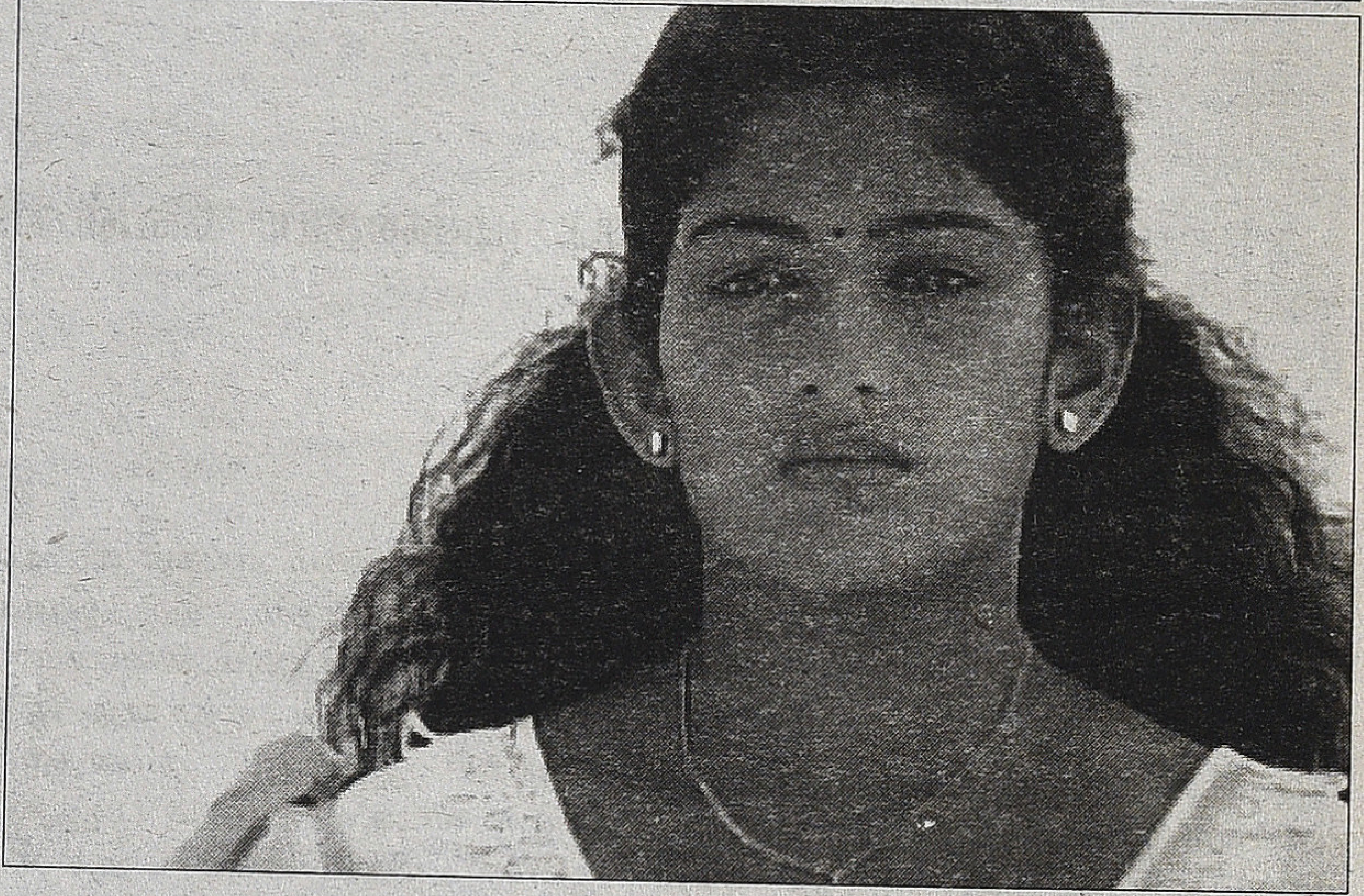
சந்திப்பு: முத்தையா வெள்ளையன்

எங்கள் வீட்டில் என்னையும் சேர்த்து ஏழு பிள்ளைகள். ஆண் பிள்ளைகளில் நான்தான் கடைசி பையன். என் தங்கை பிறந்த கொஞ்ச நாட்களிலே என்னுடைய அப்பா இறந்துவிட்டார். நான் கிட்டத்தட்ட அப்பா நினைவு இல்லாமலே வளர்ந்தேன் என்று சொல்லலாம். என்னுடைய அம்மா மயிலாப்பூரில் பட்டாணிக்கடை வைத்திருந்தாங்க. என் அண்ணன் தி.மு.க. வட்டாரத்தைச் சேர்ந்தவர். அதனால், எங்கள் வீட்டிற்கு தினசரி 'முரசொலி' பத்திரிகை வரும். என் வீட்டுக்கு அருகே இருக்கும் ரிக்‌ஷாகாரரர்கள், கைவண்டி இழுப்பவர்கள், அன்றாடம் கூலி வேலை செய்பவர்கள் போன்றோர் என்னிடம் 'முரசொலி'யைப் படிக்கச் சொல்லிக் கேட்பார்கள். படிக்கும் போதே, என்னை இடையில் நிறுத்தி விட்டு, அவர்கள் விவாதத்தில் ஈடுபடுவார்கள். காலையில் இப்படி என்றால் இரவு கடையை மூடிவிட்டு அம்மா வீட்டுக்கு வந்த பின்பு, அவங்களுக்காகவும் இன்னொரு முறை முரசொலியைப் படித்துக்காட்ட வேண்டியதிருக்கும். எங்கள் வீட்டில் புரட்டாசி மாதம், கிருத்திகை, அம்மாவாசை எதுவும் கிடையாது. தினசரி வீட்டில் ஏதாவது ஒரு இறைச்சி இருக்கும். நான்தான் எங்கள் வீட்டில் அதிகம் படித்தது. ஆனால், பி.யூ.சி.க்குப் பிறகு சில காரணங்களால் என்னால் படிப்பைத் தொடரமுடியவில்லை.

இப்படியே சென்றுகொண்டிருந்த வாழ்க்கையில் பெரியார், காரல் மார்க்ஸ் ஆகியோர் மீது ஈடுபாடு கொண்ட சில தோழர்கள் அறிமுகமானார்கள். அந்தத் தோழர்களில், என்னைத் திசை திருப்பிய வகையில் தோழர் பாவல் முக்கியமானவர். அவர்தான் என்னிடம் ஏதோ ஒரு கலைத்தன்மை இருப்பதாக எண்ணினார். அதில் நான் சரியாக செயல்படுவேன் என்று அவர் நம்பினார். (ஆனால், நான் இன்று வரைக்கும் ஒரு சிறந்த நுட்பமான கலைஞனாக என்னை உணரவில்லை என்பது வேறு விஷயம்.) என்னிடம் இருக்கும் திறமையைக் கண்டுபிடித்து, சினிமாத் துறைக்குப் போவது நல்லது என்று



சொல்லி, ஒரு சுலபமான வழியையும் கண்டுபிடித்துச் சொன்னார் பாவல். அப்போது தமிழ்மணி தயாரித்த 'மலையூர் மம்மூட்டியான்' படம் வெளிவந்திருந்தது. "அந்தப் படத்தை தயாரித்த தமிழ்மணி உனக்கு உறவினர்தான்; முதல்ல அவரைப் போய் பார்" என்றார், பாவல். அந்த சூழலில்கூட நான் சினிமாவுக்குப் போகவேண்டும் என்று நினைக்கவில்லை. ஆனாலும், ஒரு உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்பில் நீ சினிமாவுக்கு போ என்று என்னை உசுப்பேற்றாமல், சரியாக நடைமுறை சாத்தியங்களோடு ஆலோசனையும் கூறினார் பாவல். இப்போது நினைத்துப் பார்க்கும்போது, சிலசமயம் நமக்கு வாழ்க்கையில் சரியான ஆலோசகர்களும் தேவைப்படுகிறார்கள் என்பது புரிகிறது.

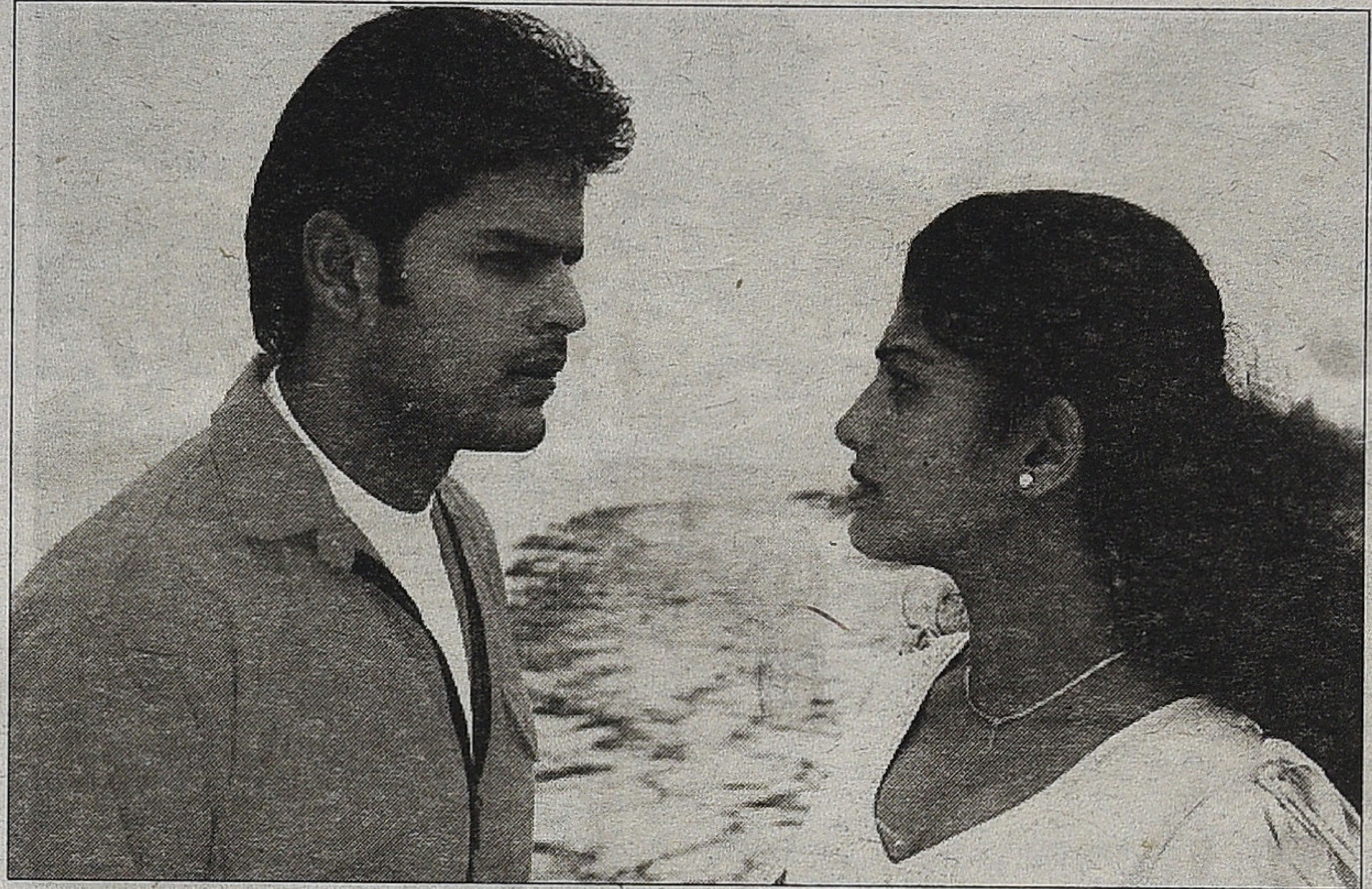


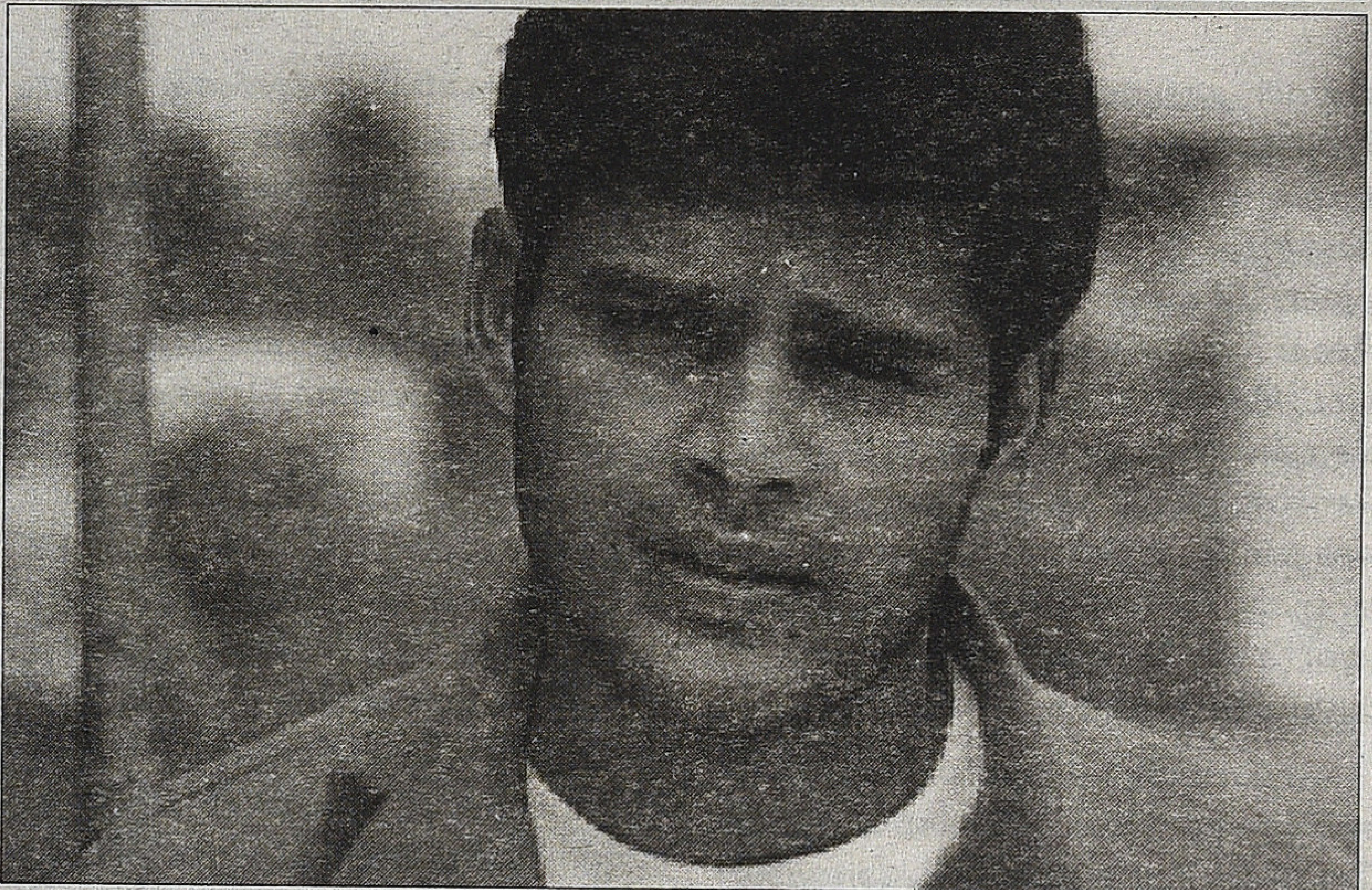
தமிழ்மணி அடுத்து தயாரித்த 'சோலைக்குயில்' படத்தில் உதவியாளராகச் சேர்ந்தேன். 'சோலைக்குயில்' படத்தில் வேலை செய்யும் போதுதான், நெகட்டிவ் என்றால் என்ன? பாசிடிவ் என்றால் என்ன? டெவலிப்பிங் எப்படி இருக்கும்? ஆகிய விஷயங்களைத் தெரிந்து கொண்டேன். உண்மையாகச் சொல்ல வேண்டும் என்றால் வேலை செய்தேன் என்பதைவிட அதனுள்ளே விழுந்துவிட்டேன் என்றுதான் சொல்லவேண்டும்.

'சோலைக்குயில்' படத்தில் வேலைக்கு சேர்ந்த பிறகே என் சினிமா ஆர்வம் அதிகரித்தது. இரவு, பகல் பார்க்காமல் வேலை செய்தேன். லேபை சுற்றிச் சுற்றி வருவேன். அங்கயே தூங்குவேன். நான் சினிமாவுக்கு கிளாமருக்காகவோ கிரேஸுக்காகவோ வரவில்லை. ஆனால், சினிமா என்னை ஈர்த்தது. 'சோலைக்குயில்' படம் முடிந்தபோது, நான் சிறந்த உதவி இயக்குனராக அடையாளப்படுத்தப்பட்டேன். ஏதாவது ஒரு கருத்து சொன்னால், 'போர் அடிக்கும்' அல்லது 'தோல்வி அடைந்துவிடும்' என்ற எண்ணத்தை 'பேராண்மை' படம் உடைத்திருக்கிறது என்றால், அதற்கு அன்று கற்றுக்கொண்ட சினிமாவின் தொழில்நுட்பத்தை சரியாகக் கையாண்டதுதான் காரணம் என இப்போது நினைக்கிறேன்.

'சோலைக்குயில்' படத்தின் பைனான்சியர் ஏ. கோதண்டராமன். அவரை கே.ஆர். என்றுதான் கூப்பிடுவார்கள். 'சோலைக்குயில்' படத்தின் இயக்குனர் ராஜனனும் கே.ஆரும் பிலிம் இன்ஸ்டியூட்டில் படித்தவர்கள். கே.ஆரின் அடுத்த படத்திற்கு, கே.ஆரும் அந்தப் படத்தின் கேமிராமேனும் என்னை அழைத்தனர். அதனால், கே.ஆரின் 'ஈரமான ரோஜா'வில் உதவியாளனாக வேலை செய்தேன். அப்போது கற்றலும் உழைப்பும் வேறுவேறாக இல்லாமல் ஒன்றாக இருந்ததால் கற்றுக்கொள்வது சுலபமாக இருந்தது. 'ஈரமான ரோஜா'வில் கம்யூட்டர் கிராபிக்ஸைப் பயன்படுத்தினோம். இந்தியாவில் முதன்முதலாக, உதவி இயக்குனர் ஒருவர் கம்யூட்டர் கிராபிக்ஸைப் பயன்படுத்தியது இந்தப் படத்தில்தான்.

கே.ஆரின் அடுத்த படமான 'காதல் ரோஜா'வின் கதை விவாதத்திற்காக சென்றேன். 'காதல் ரோஜா'வில் இரண்டு கதாநாயகர்கள், ஒரு கதாநாயகி. அதில் கதாநாயகி, தம்மைக் காதலித்த கதாநாயகனைத் தேடிச் செல்கிறாள். போகிற வழியில் ஒரு பத்திரிகை நிருபரை சந்திக்கிறாள். அந்த நிருபர் நிறைய உதவிகள் செய்கிறார். காதலனைத் தேடிப் போய்க் கொண்டிருக்கும் போதே, அந்த நிருபர் மீது ஒருவித ஈர்ப்பு ஏற்படுகிறது. அந்த ஈர்ப்பு சரியா தவறா என்று தெரியவில்லை. அது ஒரு சங்கடமான பயணம். அங்கே போய் காதலனைப் பார்த்தால் மோசமானவனாக இருக்கிறான்.





அதனால், நிருபரையே திருமணம் செய்துகொள்கிறாள்.

இந்தக் கதை விவாதத்தில் இருந்த நான், காதலனும் சிறந்தவனாக இருந்தால் படத்தை எப்படி முடிப்பது என்று கேட்டவுடன், அங்கே ஒரே கசமுசமாகிவிட்டது. உடனே கே.ஆர்., 'என்ன குழப்பம் பண்றியான்னு' கேட்டார். அதற்கு நான், 'இல்லே சார் தாஸ்தோவ்ஸ்கி எழுதின 'வெண்ணிற இரவுகள்' கதை அப்படித்தான் இருக்கிறது' என்றேன். அதற்கு கே.ஆர், 'அப்படி ஒரு கதை இருந்தால் அதை தனிப்படமாகவே எடு' என்று சொல்லி, ஒரு பைனான் சியரையும் தயாரிப்பாளரையும் அறிமுகப்படுத்தினார். (அதுதான் பின்னாட்களில் 'இயற்கை' ஆக வெளிவந்தது.)

ஆனால், அப்போது எனக்குப் படம் எடுக்க வேண்டும் என்ற எண்ண மெல்லாம் இல்லை. உண்மையில், நான் உதவி இயக்குனராக இருந்த போது, எனக்கு உடனே படம் எடுக்க வேண்டும் என்ற எண்ண மெல்லாம் இல்லை. ஆனால், என்கூட உதவியாளராக இருந்த இப்போது 'பூலோகம்' படத்தின் இயக்குநர் கல்யாண கிருஷ்ணன் தான் என்னிடம் தனியாகப் படம் பண்ணவேண்டும் என்று சொல்லிக் கொண்டே இருப்பான்.

நான் சினிமாவை அகன்ற திரையாக நினைத்துக் கொண்டிருந்தேன். 'தேவிபாரடைஸ்' தியேட்டரில் தொடர்ந்து படம் பார்த்ததால் அந்த மனநிலைக்கு நான் வந்திருக்கலாம். கதாபாத்திரங்கள் தொடர்ந்து பேசிக் கொண்டு இருப்பதும் 'இயற்கை' கதையை திரைப்படமாக எடுப்பதில் சிக்கல் இருப்பதாக உணர்த்தியது. 'இயற்கை' கதையை திரைப்படமாக எடுப்பதில் சிக்கல்கள் இருந்த போது என் நண்பர்களிடம் 'இயற்கை' கதையையும், 'பேராண்மை' கதை யையும் சொன்னேன். என் நண்பர் களோ 'இயற்கை' கதையைத்தான் ஆவலோடு கேட்டார்கள். 'இயற்கை' கதையின் முடிவைச் சொன்னதும் என் நண்பர்கள் திகைத்துப் போய் நின்றார்கள். 'இயற்கை' கதையின் உயிர்த்தன்மை உணரக்கூடியதாக இருந்தாலும் அதை முதல் படமாக செய்வதற்குத் தயக்கம் இருந்து கொண்டே இருந்தது.

'வெண்ணிற இரவுகள்' கதையில், ஆற்றங்கரை ஓரத்தில் படகில் காதலன் வருவாரா என்று கதாநாயகி காத்துக்கொண்டு இருப்பாள். பேருந்து நிலையம், விமானநிலையம் ஆகிய இடங்களில் இந்தக் காத்திருத்தலை அழுத்தமாக சொல்லமுடியாது. பாக்கியராஜும் ரோகிணியும் நடித்த 'பவுனு பவுனுதான்' படத்தில் கதாநாயகி புகைவண்டி நிலையத்தில் காத்துக்கொண்டிருப்பதாக ஒரு காட்சி உள்ளது. காத்திருப்பது என்பது வார்த்தைகளால் விவரிக்க முடியாத தனிமையும் வலியும் இழப்பும் சார்ந்தது. இப்படி வார்த்தைகளில் விவரிக்க முடி யாத காத்திருத்தலை திரையில் விவரிக்கும்போது, அத்தனை வலி களோடும் பார்வையாளன் உணர வேண்டுமானால் அதற்குரிய களம் வேண்டும் என்று யோசித்தேன். இதற்கு, நான் சென்னை துறைமுகத் தில் தொழிலாளியாக வேலை செய்த அனுபவம் கை கொடுத்தது.

காதலன் கப்பலில் வருவான் என்று கடற்கரையில் கதாநாயகி காத்துக் கொண்டிருக்கிறாள் என்ற காட்சி மனதில் வந்தவுடன், 'இயற்கை' தான் முதல் படம் என்று முடிவு செய்தேன். உலக இலக்கியத்தின் மிகப்பெரிய ஆளுமையான தாஸ்தோவ்ஸ்கியின் கதையான 'வெண்ணிற இரவுகள்' எனக்கு உந்துதலைக் கொடுத்தாலும், சினிமாவில் இந்தக் கதைக்கான இடம் வேறு ஒன்றாக இருந்தது. இந்த முடிவு 'வெண்ணிற இரவுகள்' கதையை எந்த விதத்திலும் சேதப்படுத்தாமல் மேலும் செழுமையாக்க முடியும்

என்ற நம்பிக்கையையும் தந்தது.

எனது முதல்படம் காதல் கதையாக இருக்க வேண்டும்; அதுவும் திரைக்கே புதுமையாக இருக்க வேண்டும்; காட்சி அமைப்பு பிரமாண்டமாக இருக்க வேண்டும்; அதே நேரம் செலவும் கூடிவிடக் கூடாது; இப்படி எடுக்கப்படும் முதல் படத்தின் மூலம் மக்களும் என் மீது நம்பிக்கை வைக்க வேண்டும் போன்ற அழுத்தங்களுடன் படத் தயாரிப்பாளர்களை சந்திக்க ஆரம்பித்தேன்.

கடல் பின்னணி என்றவுடன் இரண்டு தயாரிப்பாளர்கள் வேண்டாம் என்று சொல்லிவிட்டனர். கேமிராமேன் முத்து என்ற நண்பர் மூலம் ஆர்.பி. சௌத்ரியை நானும் எனது உதவியாளர் கல்யாண கிருஷ்ணனும் சந்தித்தோம். ‘படத்தின் ஆரம்பத்தில் ஒரு லைட் ஹவுஸ் இருக்கு. அந்த லைட் ஹவுஸ்க்கு ஒரு செட் போடணும். சரக்கு கப்பலில் கதாநாயகன் வருகிறார்’ என்று நான் சௌத்ரியிடம் சொல்லிக் கொண்டு இருக்கும் போதே, “வேண்டாம் நிறுத்துங்க. இதையெல்லாம் செய்தால் பட்ஜெட் அதிகமாகி விடும். வேற கதை இருந்தா சொல்லுங்க” என்றார். ஆர்.பி. சௌத்ரி, புது இயக்குனர்கள் என்று ஒரு அளவுகோல் வைத்து இருப்பார். அந்த அளவுக்கோலுக்குள் நான் வரவில்லை என்று சொன்னார்கள். ஆனால், உண்மையில் அப்போது ‘சூப்பர்குட் பிலிம்ஸ்’ எடுத்த படங்களின் பட்ஜெட்டைவிட, ‘இயற்கை’யின் பட்ஜெட் குறைவுதான்.

கடல், கடல்சார்ந்த பின்னணி, துறைமுகம், கப்பல், லைட் ஹவுஸ் என்று சொல்கிறபோது, ‘இயற்கை’ படத்தை தயாரிக்க பயந்தனர். ஆனால், அந்தத் தயாரிப்பாளர்களின் பயம் நியாயமானதாகவும் இருந்தது. சென்னை துறைமுகத்தில் படப்பிடிப்பு நடத்துவது என்பது எல்லா வகையிலும் பட்ஜெட்டை அதிகப்படுத்திவிடும். அதனால், நானும் என் நண்பன் எட்வினும் கடலோர கிராமங்கள், துறைமுகங்கள் ஆகிய இடங்களில் யாராவது தெரிந்தவர்கள் இருப்பார்களா என்று தேடினோம். அப்போது, எழுத்தாளர் சிவகாமி ஐ.ஏ.எஸ். அவர்களின் கணவர் தூத்துக்குடி துறைமுகத்தில் போக்குவரத்து கட்டுப்பாட்டு மேலாளராக இருந்தார். இதற்குப் பின் சிவகாமியை சந்தித்தோம். அதற்கு அவர், “நீங்கள் ஒரு பாடல் காட்சியை எடுக்கணும்; சண்டைக் காட்சியை எடுக்கணும் என்று சொன்னால் நானே அவர்களிடம் சொல்லமாட்டேன். ஒரு மாலுமியின் கதையை எடுக்கப் போவதால் நானும் சொல்கிறேன். நீங்களும் அவர்களிடம் கதையைச் சொல்லி அனுமதி கேளுங்கள்” என்றார்.

சிவகாமியின் கணவரை மீண்டும் சந்தித்து, கதையைச் சொல்லி அனுமதி கேட்டோம். முறைப்படிக்கு அனுமதி கிடைத்தது. அன்றைக்கு ஒரு நாள் வாடகையாக ரூ. 4500 நிர்ணயிக்கப்பட்டது. பொதுவாக ஒரு வீட்டை வாடகைக்கு எடுத்தாலோ அல்லது ஒரு தெருவில் படப்பிடிப்பு நடத்தினாலோ கண்டிப்பாக, இதைவிட செலவு அதிகமாகி விடும். தூத்துக்குடியில் படப்பிடிப்பு நடத்த அனுமதி கிடைத்தவுடன் தயாரிப்பாளர் குமாரிடம் கதையையும் பட்ஜெட்டையும் சொன்ன பிறகு, படத்தை தயாரிக்க முன்வந்தார்.

இந்தப் படத்தை அந்தமானுக்கு சென்று எடுத்தால் என்ன செலவாகும் என்று தெரிந்துகொள்வதற்கும், படப்பிடிப்புக்கு ஏற்ற இடங்கள் ஏதாவது இருக்கிறதா என்று தெரிந்துகொள்வதற்கும் அந்தமானுக்கு நான் படக்குழுவினரோடு கப்பலில் பயணம் செய்தேன். அந்தக் குழுவில் இருந்தவர்களில் என்னைத் தவிர, உதவி இயக்குனர்கள் கல்யாண கிருஷ்ணன், யோகானந்த், குமார், மேலாளர் குமார் ஆகியோருக்கு கடல்பயணம் புதியது. பொதுவாக சினிமாக்காரர்கள் எப்போதுமே விமானத்தில் பயணம் செய்கிறவர்கள் தான். இந்தக் கப்பல் பயணத்தை கதை விவாதத்திற்கான இடமாகவும் மாற்றிக்கொண்டோம். அந்தக் கப்பலில் உள்ள அறைகளில் ஆறு பேர் தங்கும் அறையை வாடகைக்கு எடுத்துக்கொண்டோம். கப்பலில் வாடகைக்கு அறை எடுத்துக்கொண்டால் மூன்று வேளை உணவும் தந்துவிடுவார்கள். கப்பலில் நடந்த கதை விவாதத்தில் கப்பல் மாலுமிகளும் சிப்பந்திகளும் கலந்து கொண்டனர். அவர்கள் மூலம், கப்பல் வாழ்க்கையைப் பற்றி சின்ன சின்ன செய்திகள் சுடச்சுட கிடைத்துக்கொண்டே இருந்தன. சில நேரங்களில் என் குழுவினர், கப்பல் வாழ்க்கையைப் பற்றிய செய்திகளை நாள் முழுவதும் சேகரித்தனர். ஒரு கதை விவாதத்திற்காக ஏதோ ஒரு மலைப்பிரதேசத்தில் ஒரு அறை வாடகைக்கு எடுப்பதை விட, இந்தக் கப்பலில் அறை எடுப்பது மிக செலவு குறைவானது.

இந்தக் கதைக்கு சேதமடைந்த லைட் ஹவுஸ் தேவைப்பட்டது. அதற்கு செட் போட வேண்டும். செட் போடுவதற்கு நிறைய சவால்களை சந்திக்க வேண்டியிருந்தது. தமிழகத்தின் கடலோரப் பகுதியில் லைட்

ஹவுஸ் செட்டை போடமுடியாது. ஏனெனில், வங்களா விரிகுடா கடலிலும் அரபிக்கடலிலும் அலைகள் அதிகமாக உள்ளன. அந்தமானில் செட் போட முடியுமா என்பதைத் தெரிந்துகொள்ளவும்தான் அந்தமான் சென்றோம்.

அந்தமான் செல்வதென்று முடிவு செய்தவுடன் அன்றைக்கு இருந்த ஒரு சட்டமன்ற உறுப்பினரை அனுகினேன். அதற்கு அவர் 'அதுக்கு பாஸ்போர்ட் வேணுமே. அதுக்கு நான் ஒண்ணும் செய்ய முடியாதே' என்றார். அவர் சொன்னது சிரிக்க கூடியதாக இருந்தாலும் ஒரு விதத்தில் உண்மையாக இருந்தது. நாங்கள் அந்தமான் சென்றபோது, அந்தமான், இந்தியா மாதிரி இல்லை. இந்தியாவிற்குள் அந்தமான் இருந்தாலும், அந்தமானின் நேரமும் இந்தியாவின் நேரமும் வேறுவேறாக இருக்கிறது.

இங்கு காலையில் ஆறு மணிக்கு சூரியன் உதிக்கிறது என்றால் அந்தமானில் காலை நான்கு மணிக்கே உதயமாகிவிடும். அங்கு மாலை நான்கு மணிக்கே சூரியன் அஸ்தமனமாகி விடும்.

அந்தமான் கடல் பகுதி என்பது ஐநூறு தீவுகளைக் கொண்டது. தீவுகள் கூட்டம் கூட்டமாக இருப்பதால், அலைகள் குறைந்து, குளம் போல் பேரமைதியுடன் இருந்தது. அதனால், லைட் ஹவுஸ் செட் அமைப்பதற்கு சரியான இடமாக இருந்தது.

'இயற்கை' படத்தில் புகழ்பெற்ற நடிகரோ நடிகையோ இல்லை. அதே நேரம் புகழ்பெற்ற அனைவருக்கும் தெரிந்த ஒரு கலை இயக்குனர் இருந்தால் நன்றாக இருக்கும் என முடிவு செய்து, தயாரிப்பாளர் குமாரின் நண்பரான சாபுசிரிலை சந்தித்தேன். அவரிடம் இரண்டு மணி நேரம் கதை சொன்னேன். அவர் கதையை கேட்ட பிறகு, "கண்டிப்பாக தேசிய விருது கிடைக்கும்; ஆனால், உங்கள் பட்ஜெட்டுக்கு என்னால் வேலை செய்யமுடியாது. நான் வேற ஆளை சொல்லட்டுமா'' என்றார். "நானும் சினிமா அனுபவம் உள்ள ஆள்தான். நீங்க பண்றதுண்ணா பண்ணுங்க. இன்னொருத்தர் பெயரை கேட்க வரவில்லை'' என்றேன். அதற்கு சாபுசிரில், "என்னுடைய உதவியாளர் செல்வகுமாரை அனுப்புகிறேன். அவர் வேலை செய்வார். கலை இயக்குனர் என்ற இடத்தில் எங்கள் இருவர் பெயரும் இருக்கட்டும். நீங்க எப்ப கூப்பிடுறீங்களோ அப்போ வருகிறேன்'' என்றார். 'இயற்கை' படத்தில் மட்டும்தான் சாபுசிரிலோடு, செல்வக்குமார் பெயர் வந்தது.

அந்தமானில் செட் போடுவதற்கான இடத்தைத் தேடி படகில் சென்று கொண்டிருந்தபோது, பஜ்ஜன் சமாஜ் கட்சியை சேர்ந்த சுப்பிரமணியன் என்பவர் அறிமுகமானார். அவரிடம் பேசும் போது, அவர் கட்டுப்பாட்டில் உள்ள ஒரு கடல் பகுதியைக் காண்பித்தார். அப்போது அவர், "கடலின் உள் பகுதி சமதளமற்றது. ஆங்கிலேயர் காலத்தில் கொஞ்ச தூரத்துக்கு ரோடு போட்டுள்ளார்கள். அது இப்போது கடலில் மூழ்கிவிட்டது" என்றார். ஒரு பையனைக் கூப்பிட்டு அந்த ரோட்டின்மீது நிற்க சொன்னார். அந்தப் பையன் கடலுக்குள் சென்று, அந்த ரோட்டின் மீது நின்றபோது நான் அங்குதான் லைட் ஹவுஸ் செட் போடுவது என்று தீர்மானித்தேன்.

லைட் ஹவுஸ் செட், கடலின் உள்ளே, ஆனால் ஆழமில்லாத பகுதியில் அமைப்பதால் கடல் நீரின் அளவைக் கணக்கெடுக்க வேண்டியிருந்தது. கடல் நீரை ஹை டைட், லோ டைட் என்று வகைப் படுத்துவார்கள். பூமி சுற்றும்போது சூரியனுக்கு அருகில் வருவதை உதயமாகவும், செல்வதை அஸ்தமனமாகவும் வைத்து நாட்களைக் கணக்கிடுகின்றனர். இந்த நாட்களை ஏழு நாளாக வைத்து ஒரு வாரமாகவும் நான்கு வாரத்தை ஒரு மாதமாகவும் கொள்கின்றனர். சூரியனை மையமாக வைப்பது போல் சந்திரனை மையமாக வைத்து பவுர்ணமி, அம்மாவாசை சஷ்டி, அஷ்டமி, நவமி, திரிதியோதசி, பிரதடமை என்று நாட்களாகப் பிரிக்கின்றனர். இந்த நாட்களின் பெயரை வைத்து சந்திரன், பூமிக்கு அருகாமையில் வருவதையும் போவதையும் தெரிந்துகொள்ள முடியும். சூரிய உதயத்தின் நேரம் வேறாகவும், சந்திர உதயத்தின் நேரம் வேறாகவும் இருப்பதை உணர முடியும். ஒரு குறிப்பிட்ட நாளில் கடற்கரையில் கடல்நீர்மட்டம் ஏழு அடி இருந்தால் மாலையில் ஒன்பது அடியாக இருக்கும். மறுநாள் காலையில் வேறு அளவாக இருக்கும். இப்படி இருப்பதைத்தான் ஹைடைடு, லோடைடு என்று கூறுவார்கள். இந்தக் கணக்கை வைத்து செட் வேலைகளைச் செய்தோம். ஆனால், நேற்று வேலைபார்த்த மாதிரி இன்று வேலை செய்யமுடியாது. இன்று வேலை பார்த்தமாதிரி நாளை வேலை செய்யமுடியாது. செட் போடுவது பெரிய சவாலாக மாறிக் கொண்டிருந்தது.

தொடரும்

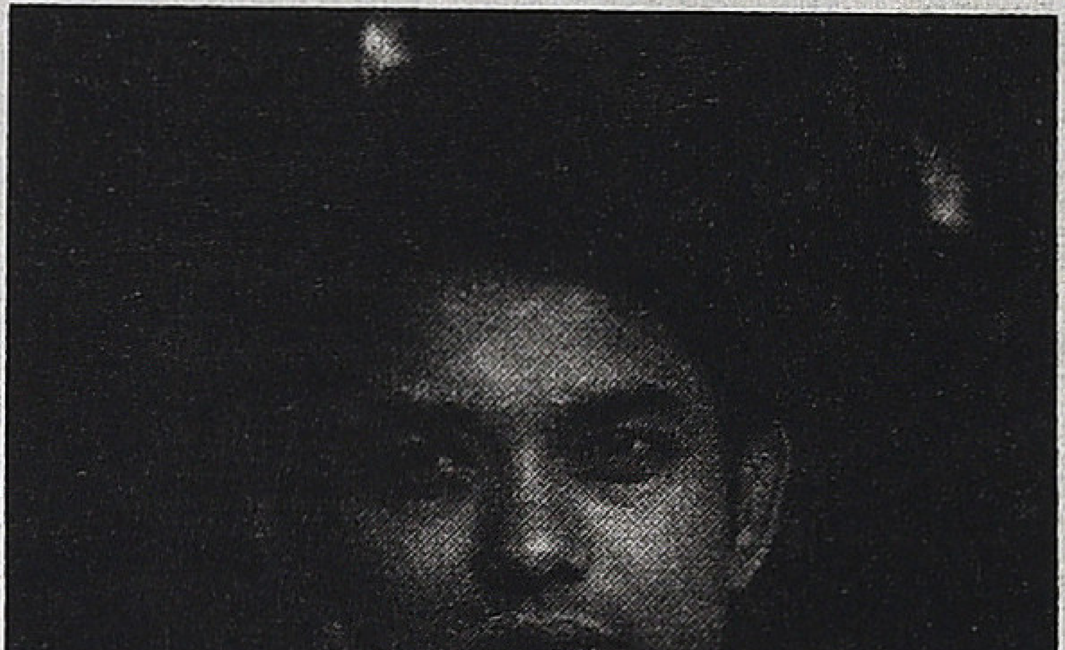
ஒரே மாதிரியும் வேற மாதிரியும்

சினிமா கதையாடல் சவால்கள்

ராஜன் குறை

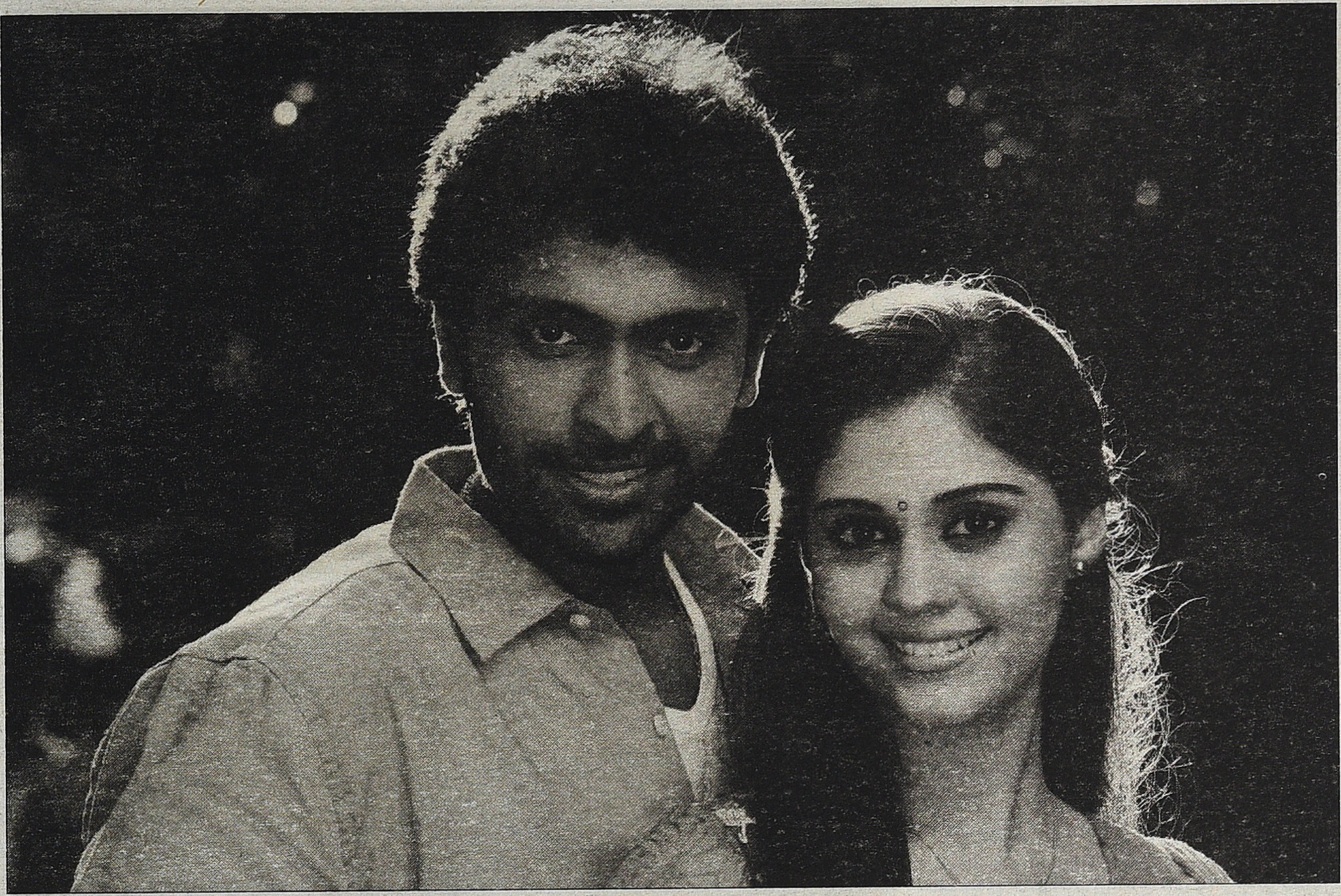
இந்தக் கட்டுரையும்கூட வேற மாதிரி என்றுதான் சொல்லவேண்டும். ஏற்கனவே எழுதிய, 'வேலாயுதம்: வித்தியாசமும் மறுநிகழ்வும்', சென்ற இதழில் எழுதிய 'வெகுஜன ஆபரணம்' போன்றவையுடன் தொடர்பிருந்தாலும் வேற மாதிரி தான். ஒரே மாதிரி சினிமா, வேற மாதிரி என்று சொல்லிக்கொண்டு வந்தால், அதே கட்டுரையை வேற மாதிரிதானே எழுத முடியும்? அதே சமயம் அந்தந்த நேரத்தில் தோன்றும் தர்க்க நோக்குகளில் இந்த 'வேற மாதிரி' எனப்படும் வித்தியாசத்தின் பிரச்சினையைப் பேசினாலும் மிக அடர்த்தியான தத்துவப் பிரச்சினை அது என்பதால் திரும்பவும் எழுத வேண்டியதுதான். அது மட்டுமின்றி சரவணனின் ஒரே மாதிரியான 'இவன் வேற மாதிரி' படத்தையும், அவரது வேற மாதிரியான 'எங்கேயும் எப்போதும்' படத்தையும், சேர்த்து யோசிக்காமல் விடுவதும் முறையல்ல.

சிறு நகரைச் சேர்ந்த ஒரு ரசிகரை சந்தித்தேன். அவர் ஒரு நல்ல வகை மாதிரி ரசிகர். வெகுஜன சினிமாக்களை சி.டி.யிலாவது ஒரு படம் தவறாமல் பார்ப்பவர். நன்றாக இருந்தால் மீண்டும் தியேட்டரில் போய் பார்ப்பார். சி.டி. அவருக்கு டிரெய்லர் மாதிரி. அவருடைய கருத்துக்களை கேட்டால் உங்களுக்கு திரைப்பட கதையாடலின் சிக்கலை அவர் போன்ற வெகுஜன பார்வையாளரின் கோணத்தில் புரிந்துகொள்ள உதவலாம். அவருக்கு 'சூது கவ்வும்', 'மூடர் கூடம்' படங்கள் சுத்தமாகப்



பிடிக்கவில்லை எனபதுடன் கடும் சினத்தையும் ஏற்படுத்தியது. 'தங்க மீன்கள்' படத்தை இரண்டு முறை பார்த்துவிட்டார்; அற்புதமான படம் என்று நினைக்கிறார். 'ஆதலால் காதல் செய்வீர்' படம் அவருக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது. அர்த்தமுள்ள படம் என்று நினைக்கிறார். 'கேடி பில்லா, கில்லாடி ரங்கா' படம் அவருக்கு மிகப்பெரிய கேளிக்கையாக இருந்தது; வாய் விட்டு சிரித்து மகிழ்ந்து வயிறு புண்ணாகிவிட்டது. 'கல்யாண சமையல் சாதம்', 'இதற்குத்தானே ஆசைப்பட்டாய் பாலகுமாரா' வகைப்படங்கள் எல்லாம் ஏன் எடுக்கிறார்கள் என்பது அவருக்குப் புரியவேயில்லை. அவர், 'இவன் வேற மாதிரி படம்' நன்றாக வந்திருப்பதாகப் பாராட்டினார். ஏன் நன்றாக இருக்கிறது என்று கேட்டேன். வித்தியாசமாக இருக்கிறது என்றார். இங்கேதான் ஒரு விமர்சகன், மானுடவியல் ஆய்வாளன் என்ற முறையில் எனக்கொரு மிகப்பெரிய சவால் அடங்கியிருக்கிறது.

அவரிடம் என்ன வித்தியாசம்



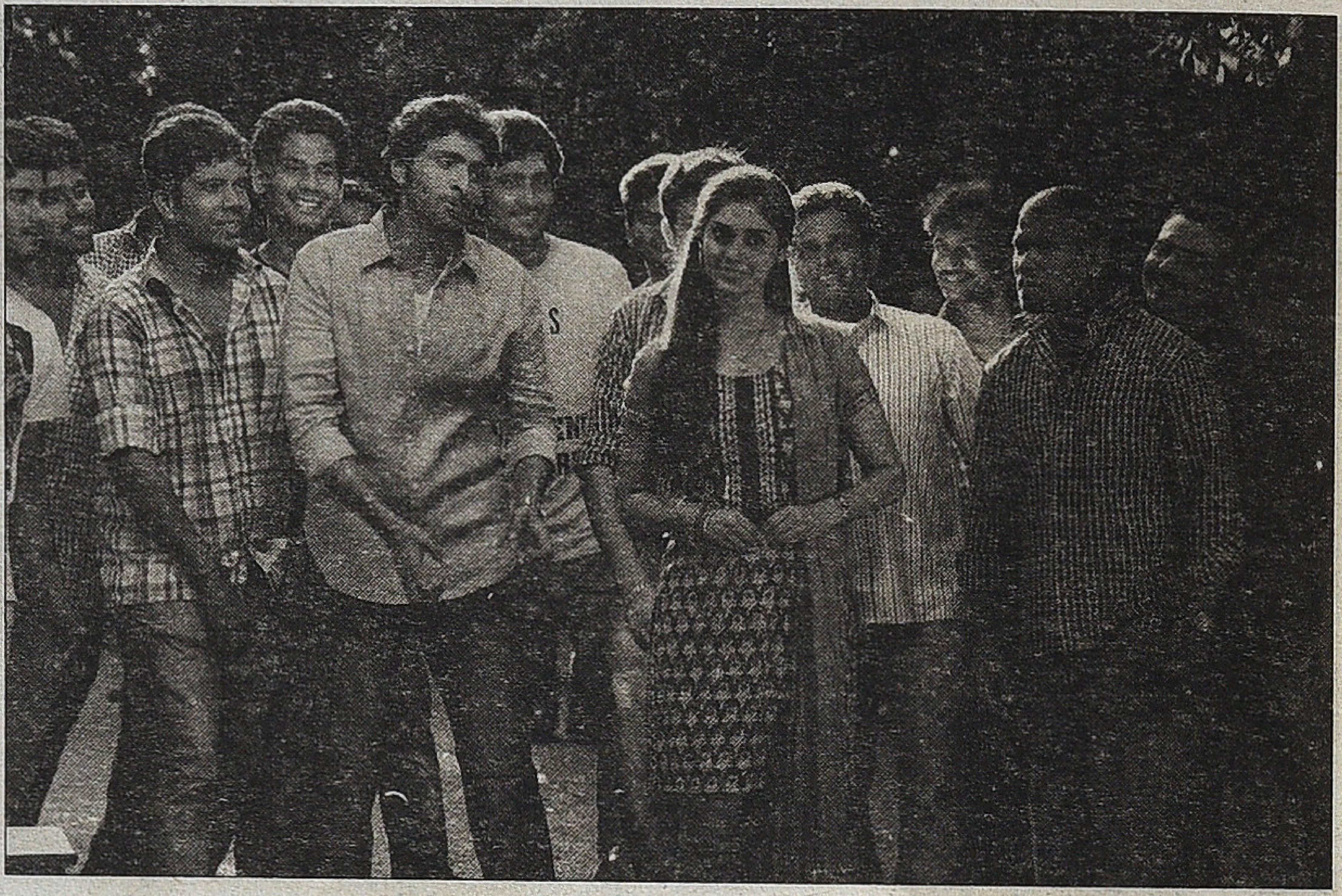
இந்தப் படத்தில் என்று கேட்டேன். வில்லனைக் கொல்லாமல் ஒரு அறையில் அடைத்து வைக்கிறான் கதாநாயகன். அதன்மூலம் அவனுடைய மூத்த சகோதரனான சட்ட அமைச்சரைப் பதவி இழக்க வைக்கிறான். அது வித்தியாசமான ஒரு கதையம்சம் என்றார் அவர். நான் விடவில்லை. கடைசியில் பிறகு ஏன் அவனை சண்டை போட்டுக்கொல்கிறான்? என்று கேட்டேன். அது கடைசியில்தானே நடக்கிறது என்றார்.

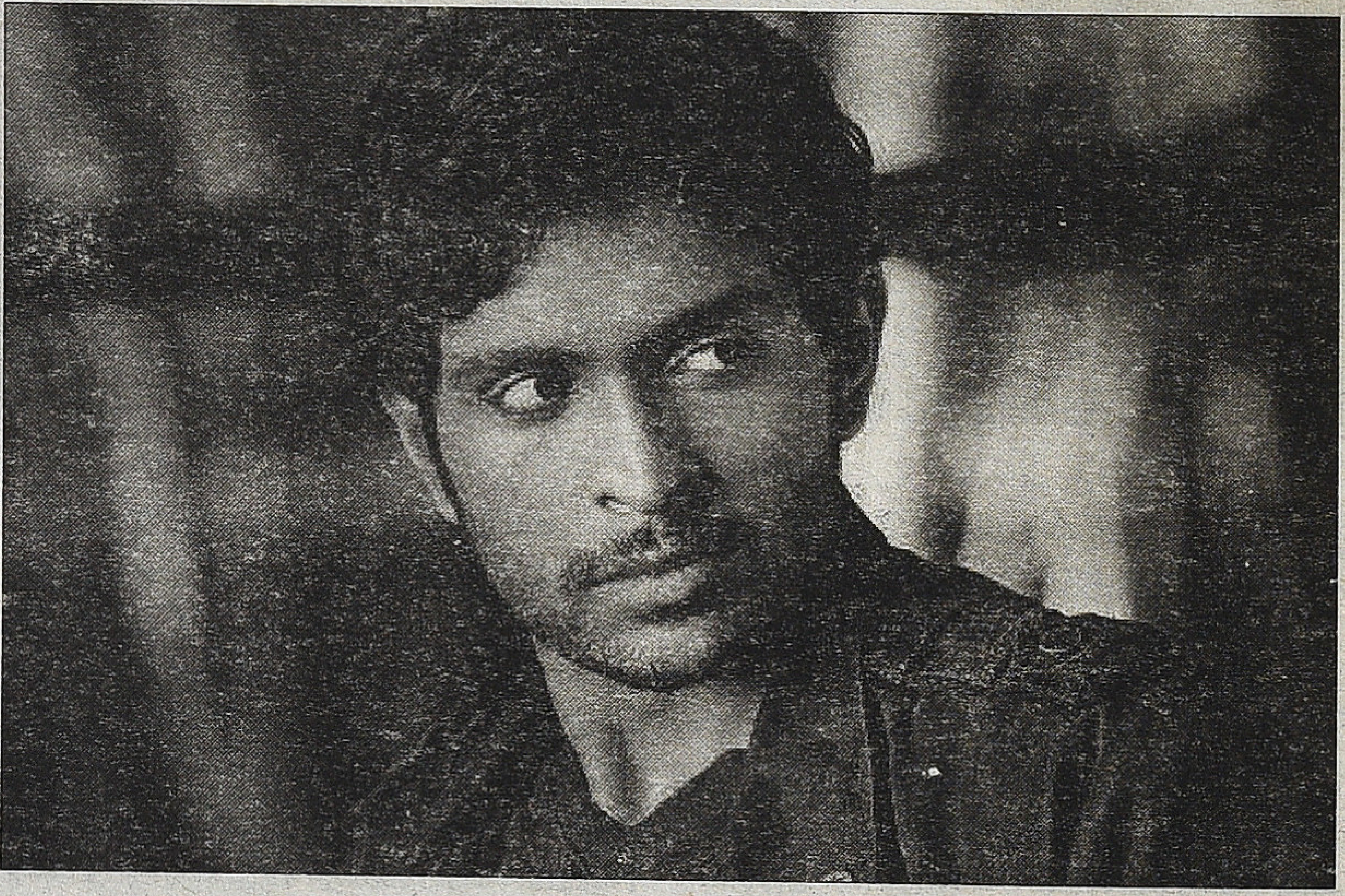
எனக்கு இந்த பதிலில் உள்ளதொரு அம்சம் மிகவும் முக்கியமானதாகப் பட்டது. உண்மையில் இந்தப் படம் இடைவேளையுடன் முடிந்திருக்க வேண்டும். கதையை இப்படி யோசித்துப் பார்ப்போம். ஒரு சட்ட அமைச்சர் சட்டக் கல்லூரியில் கலவரத்தைத் தூண்டி, சில மாணவர்கள் உயிர் இழக்கக் காரணமாகிறான். கதாநாயகன் அவனைப் பழிவாங்க நினைக்கிறான். கொலைக் குற்றம் சாட்டப்பட்ட அமைச்சரின் சகோதரன் பரோலில் வெளியே வந்திருப்பது தெரிய வருகிறது. அவனைப் பொறிவைத்துக் கடத்துகிறான். பரோல் முடிந்து திரும்ப வேண்டிய நாள் கடந்து போகிறது. அமைச்சர் ஒரு தவறு செய்கிறான். ஒரு அசட்டு நம்பிக்கையில் அவன் பரோலிலிருந்து திரும்பி விட்டதாக ஜெயில் / போலீஸ் அதிகாரிகளிடம் பதியச் சொல்கிறான். கதாநாயகன் அதை எதிர்கட்சிக்காரர்களுக்கு போட்டுக்கொடுக்க, அவர்கள் பெரிய அமளியில் ஈடுபட உண்மை வெளிப்படுகிறது. சட்ட அமைச்சர் பதவி பறிபோகிறது; கைது செய்யப் படுகிறார். கதாநாயகன் கடத்தி வைக்கப்பட்ட அறையில் மயக்கமாகிக் கிடக்கும் அமைச்சரின் சகோதரனைத் தூக்கி வந்து நடுரோட்டில் போட்டுவிட்டுப் போய்விடுகிறான். செய்திகளில் இந்த விஷயம் அமளி துமளியாக, இதைச் செய்தது யார் என்பது புதிராக இருக்கிறது. கதாநாயகனின் குடும்பத்தில் அனைவரும் யாராயிருக்கும் என்று பேசிக்கொள்கிறார்கள். கதாநாயகன் சிரித்துக் கொள்கிறான். கிட்டத்தட்ட 'பாண்டிய நாடு' போல ரகசிய கதாநாயகனாக இருந்திருந்தாலும் படம் முற்றிலும் வித்தியாசமானதாக இருந்திருக்கும்.

ஆனால், ரொம்பவும் வேற மாதிரியாக இருப்பதில் ஒரு பிரச்சினை இருக்கிறது. கதையை இரண்டரை மணி நேரம் சரியாக மேட்டர் போட்டு சொல்லவேண்டும். சுசீந்திரன் சமாளித்துவிட்டார். ஆனால், சூர சம்ஹாரத்தை அவர் தவிர்க்கவில்லை. நான் மேலே கூறியது போல படம் எடுத்தால் கெட்டவனான அமைச்சரின் சகோதரன் உயிர் இழக்கமாட்டான். அமைச்சர் பதவி பறிபோவது மட்டும்தான் நடக்கும். படத்தின் ஆரம்பத்தில் சட்டக் கல்லூரி மாணவர்கள் உயிர் இழந்ததற்கு ரத்த ஈடு கிடைக்காது. இது வெகுஜன உளவியலில் சரியான சமன்பாடாக இருக்குமா என்ற கேள்வி இருக்கிறது.

பிரச்சினை அங்கு மட்டும் இருப்பதாகச் சொல்லமுடியாது. சாதாரண மனிதன் சூப்பர்மேன் ஆவது மட்டுமே விஷயமில்லை. தற்செயல் காதல் தெய்வீகக் காதலாவதும் முக்கியமான ஐட்டம்தான். அன்றாட

வாழ்வில் நடக்கும் விஷயங்களில் தெய்வீகத்தைப் புகுத்திக்காட்டுவது என்பது வெற்றிக்கு உறுதியளிக்கும் விஷயமல்லவா. சரவணன் முதல் படம் 'எங்கேயும் எப்போதும்' செய்த மாயம் இதுதானே. கோயம்பேடு பேருந்து நிலையத்தில் வழிகாட்டச் சொல்லும் பெண்ணின் மேல் வரும் காதல், காவியக்காதலாகி, அவளைத் தேடி அலைய வைத்து, ஒரு மிகப்பெரிய விபத்தில் சிக்கி, அந்தப் பெண் அதே விபத்தில் படுகாயம் பட்டிருப்பது அறிந்து அவளுக்காகக் காத்திருப்பதில் முடிகிறது. இன்னொரு புறம், மொட்டை மாடியில் நிற்பவளை சைட் அடிப்பதில் தொடங்கி, யதார்த்தமான காதலாகி, விபத்தில் உயிரிழப்பதன் மூலம் காவியத்தன்மை அடையும் மற்றொரு காதல். ஒரு விபத்து, காவியமாகும் இரு தற்செயல் காதல்கள். அது பெற்றுக்கொடுத்த கவனமே சரவணின் மேற்கொண்ட பயணத்திற்கு அச்சாரம். அதனால், அவரால் காதலை விடமுடியாது என்பது எதிர்பார்க்கத் தக்கதே.

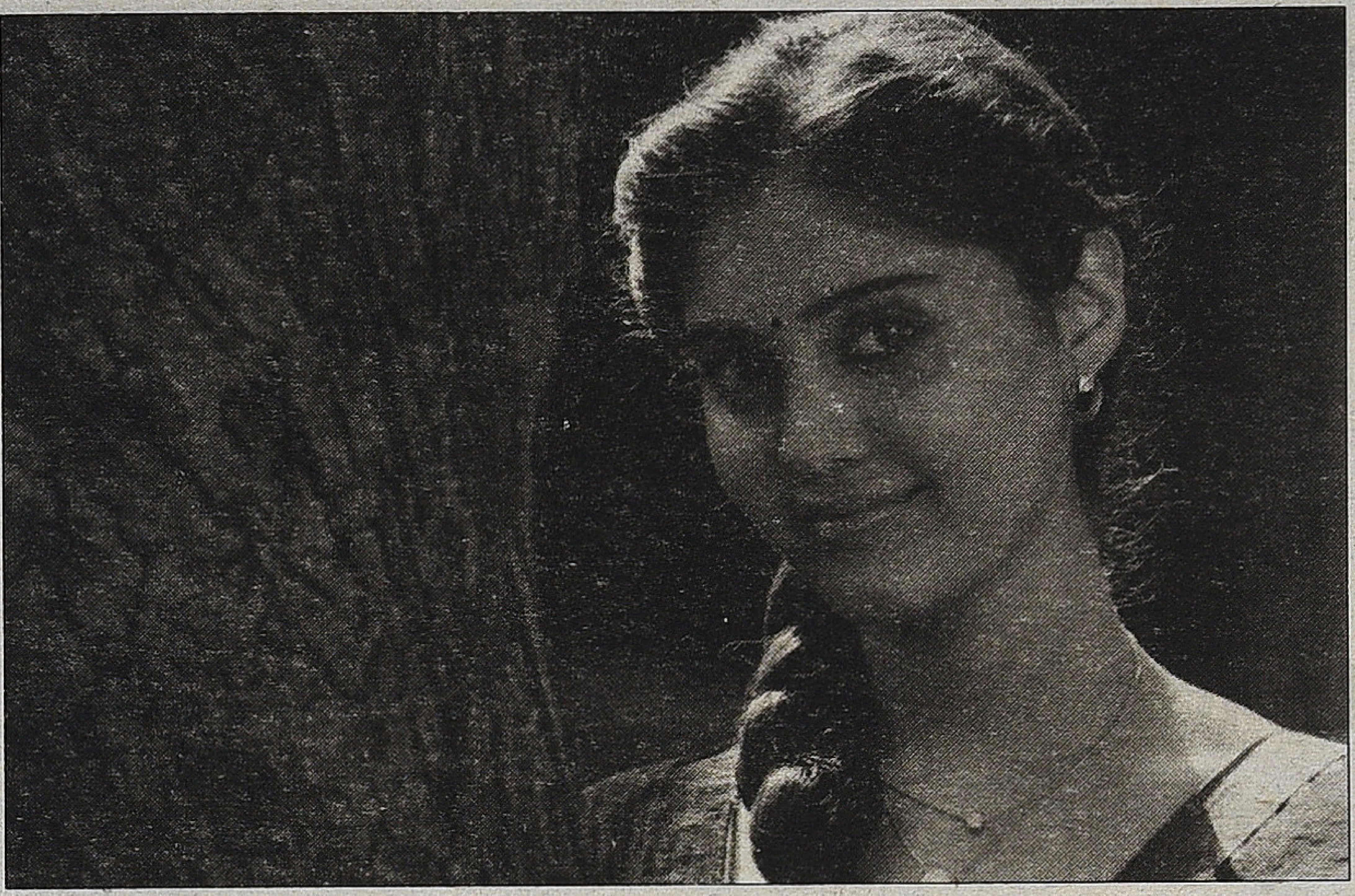


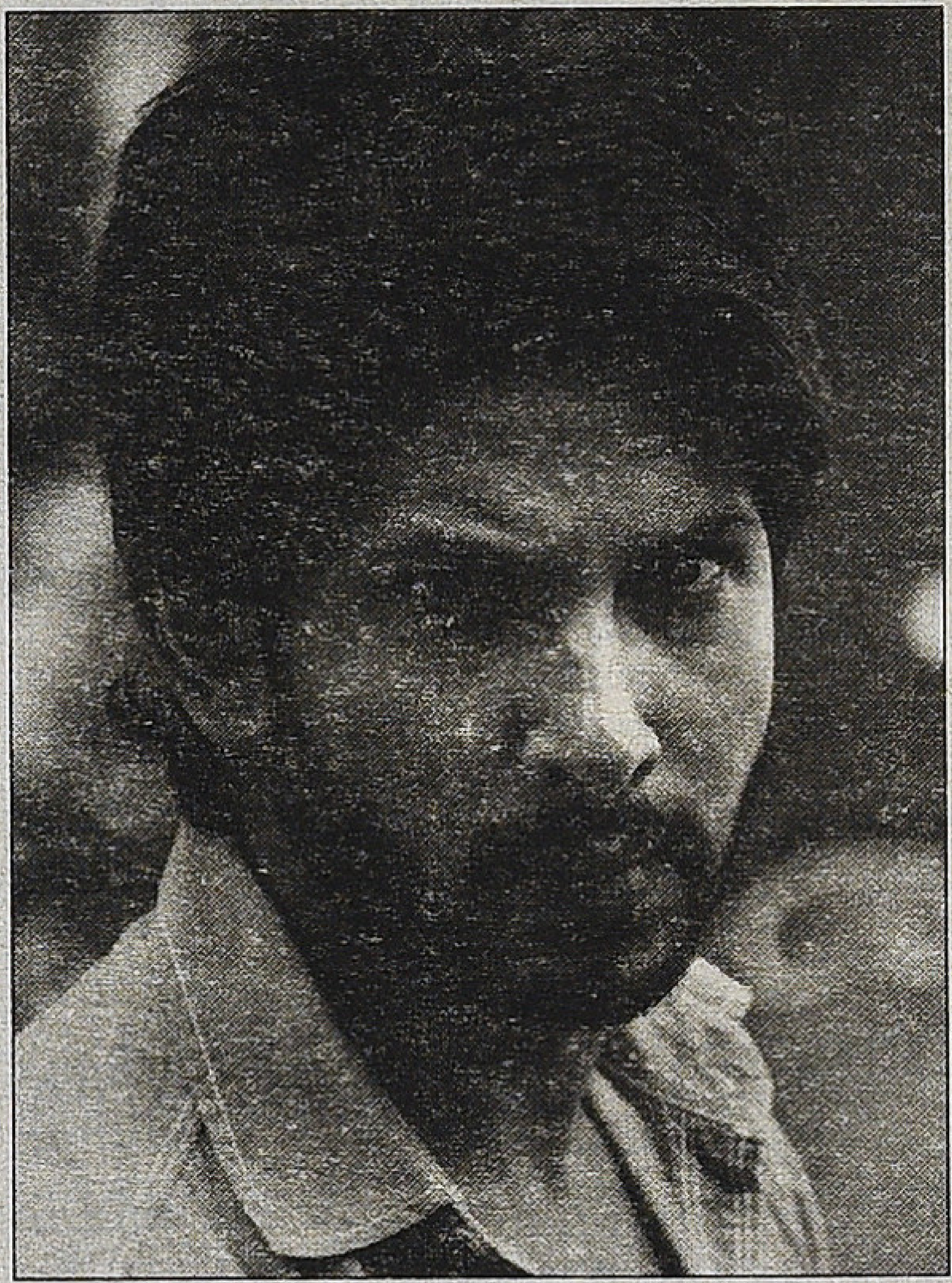


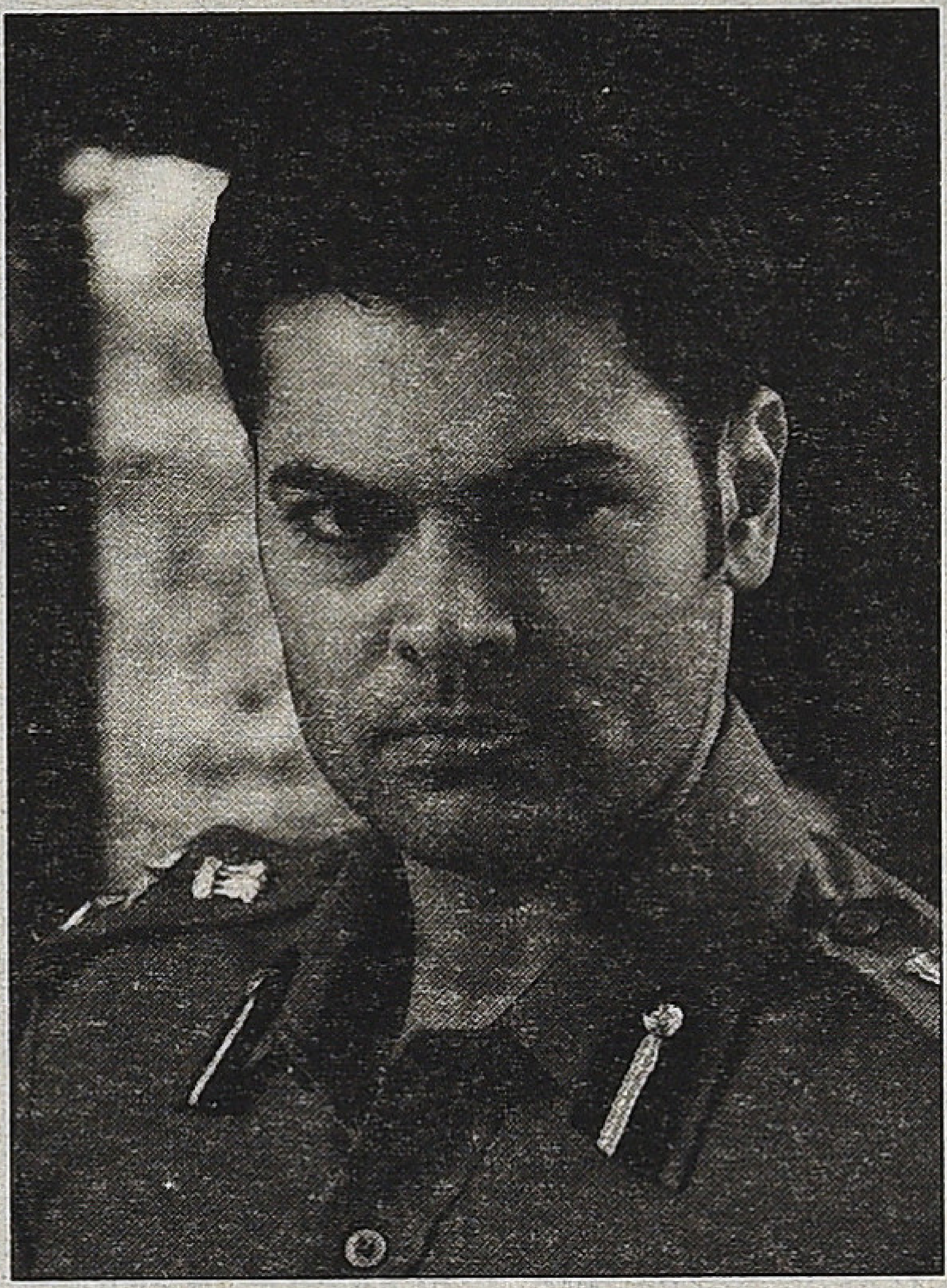
காதல் டிராக்கை சிறப்படைய வைக்க படத்தின் இரண்டாம் பாகம் தேவைப்படுகிறது. முதல் பாகத்தில் படு அற்பத்தனமான சூழ்நிலைகளில் வரும் காதல் இரண்டாம் பாகத்தில் மிகப்பெரிய காவியத்தன்மை அடைகிறது. சாதாரண மனிதன் மகா கதாநாயகனாவது மட்டுமல்ல, அற்பக் காதல் அமரக்காதலாகவும் மாறுகிறது. இந்த இரண்டு மாற்றங்களையும் சேர்த்து செய்து காட்டினால் டபுள் எஃபக்டில் படம் பிய்த்துக்கொண்டு ஓடும் என்பதே நம்பிக்கை. இந்தப் பேராசையில் முதல் படத்தில் வெந்த அளவு தோசை இரண்டாவது படத்தில் வேகவில்லை. வசூலில் மோசமிருக்காது என்றுதான் நினைக்கிறேன். ஆனால், மக்கள் நினைவில் கொள்ளும்படி படத்தில் எதுவுமில்லாமல் போய்விட்டதாகத்தான் தோன்றுகிறது. 'எங்கேயும் எப்போதும்' கொடுத்த நற்பெயரை இந்தப் படம் கொடுக்க வாய்ப்பில்லை. என்ன காரணம் என்பதைப் பார்க்கவேண்டும்.

நான் மேலே சொன்ன ரசிகர் திரைப்படம் குறித்த பேச்சை உருவாக்குபவர்களில் ஒருவர் என்று வைத்துக்கொள்வோம். Talk தானே ஒரு படத்தின் வெற்றியை தீர்மானிக்கும் மந்திரம். அவர் இந்தப் படத்தை நல்ல படம் என்றுதான் சொன்னார். முதல் பகுதியை மட்டும் மனதில் கொண்டு வித்தியாசமான படம் என்றும் சொன்னார். ஆனால், தங்க மீன்களையோ ஆதலால் காதல் செய்வீர் படத்தையோ குறித்து அவர் உற்சாகமாகப் பேசுமளவு இந்தப் படத்தை பற்றிப் பேசமாட்டார். ஏன் என்பதற்கு என் பார்வையில் ஒரு காரணம் இருக்கிறது.

கதாநாயகனின் ரகசிய சாகச டிராக்கின் சுவாரசியத்தை ஈடு செய்யும் அளவு காதல் டிராக்கில் வலு இல்லை. காதல் உருவாகும் சந்திப்புகளில் யதார்த்தமும் இல்லை, சுவாரசியமும் இல்லை. கதாநாயகி மீன் தொட்டியை எடுத்துக்கொண்டு அலைவதில் முதல் டிராக்கிற்கு இடையூறு நேருமளவு சுவாரசியமோ நகைச்சுவையோ இல்லை. இந்த வலுவற்ற துவக்கத்தினால் காதல் பின்னால் இரண்டாம் பாகத்தில் தெய்வீக பரிமாணம் அடையும் போது உணர்வுபூர்வமாக பார்வையாளர்களால் ஒன்ற முடியவில்லை. திருஷ்டி பொம்மையாக இருபது மாடி உயரத்தில் கட்டி வைக்கப்பட்ட கதாநாயகியின் மனக்குரல் அரங்கத்தில் கேட்கும்போது சென்னை ஐநாக்ஸ் திரையரங்கத்தில் பார்வையாளர்கள் பெரிய அளவில் கேலி செய்து சிரித்தார்கள். சரவணனின் கணக்கு தவறாகிப் போனது இங்கேதான். ஒரு வேளை இந்தப் படமே அவருக்கு







கட்டப்பட்டுக்கொண்டிருக்கும் பல தளங்களைக்கொண்ட பிரம்மாண்ட அபார்ட்மெண்ட் ஒன்றிற்கு சென்ற போது தோன்றியிருக்கலாம். வில்லனை கதாநாயகன் அதன் கழிவறையில் அடைத்து வைக்கிறான். வில்லன் பதிலுக்கு கதாநாயகியை திருஷ்டி பொம்மையாக்கி ஒளித்து வைக்கிறான். இந்த முடிச்சை வைத்துக்கொண்டு அவர் திரைக்கதையை உருவாக்கி இருக்கலாம். ஆனால், இரண்டாம் பாகம் முதல் பாகத்துடன் சரியாக இணையவில்லை.

சரவணனின் இரண்டு படத்தையும் அடுத்தடுத்து பார்த்தால் ஒன்றைப் புரிந்துகொள்ள முடியும் என்றுதான் நினைக்கிறேன். உண்மையான வித்தியாசம் என்பது அன்றாட வாழ்வில் மட்டுமே இருக்கிறது. Truth is stranger than fiction என்பார்கள். அது போல் நடைமுறை வாழ்வில், அன்றாட வாழ்வில் நிகழ்வது போன்ற சுவாரசியமான விஷயங்கள் தமிழ்த் திரைப்படங்களில் அதிகம் நிகழ்வதில்லை. காரணம் அது 'மறுநிகழ்வு' எனப்படும் கதையாடல் சூத்திரங்களை (formula) அதிகம் நம்புவதுதான். கதையாடலின் துவக்கம், திருப்பம், முடிவு ஆகியவற்றிற்கு கெட்ட வில்லனை நல்ல கதாநாயகன் கொல்லும் சரடை வைத்துக்கொள்ளலாம். இடையில் வரும் விஷயங்களுக்கு அன்றாட வாழ்வின் சம்பவங்களை வைத்து 'மேட்டர்' எனப்படும் சம்பவங்களை கோர்த்துவிடலாம் என்ற நம்பிக்கையே இன்று தமிழ் சினிமாவை இயக்குகிறது. இப்படி பழம் சரடில் புதிய சம்பவங்களைக் கோர்த்து செய்யும் கதாநாயக சினிமாவின் வசூல், இலாபம் முற்றிலும் அன்றாட வாழ்வு சார்ந்து செய்யும் புதிய சினிமாவில் இருக்காது என்பது இதன் அடிப்படை பிரச்சினையாக இருக்கலாம். 'பாண்டிய நாடு' கொடுத்த வசூலை 'ஆதலால் காதல் செய்வீர்' தராமல் இருக்கலாம். ஆனால், இந்த வெற்றிக்கான புதிய சூத்திரத்தை முயற்சி செய்யும்போது சிறிது தவறினாலும் எதிர்பார்த்த பலன் இருக்காது. 'இவன் வேற மாதிரி' படத்தின் பிரச்சினையும் அதுதான்.

அன்றாட வாழ்வின், யதார்த்தத்தின் சுவாரசியங்களை படமாக்கக் கற்காமல் தமிழ் சினிமாவிற்கு எதிர்காலம் என்பது ஒன்றில்லை. பக்கத்தில் தேய்ந்துபோன அலாவுதீன் விளக்கான கதாநாயகனை வைத்துக்கொண்டு அவ்வப்போது அதையும் தேய்த்துப் பார்க்கலாம், வசூல் பூதம் கிளம்புகிறதா பார்ப்போம் என்ற சபலத்தை இயக்குநர்கள் தைரியமாகக் கைவிட வேண்டும். ஏனெனில், அன்றாட வாழ்வுச் சூழலைத் திரையில் காண்பதில் ரசிகர்கள் அடையும் மகிழ்ச்சி கணிசமானது. 'எங்கேயும் எப்போதும்' படத்தின் வெற்றியே அந்த சென்னைப் பேருந்துகளும் ஷேர் ஆட்டோவும் திருச்சி மொட்டை மாடி தரிசனங்களும் ஏற்படுத்திய உணர்வலைகள்தான். மெள்ள, மெள்ள ரசிகர்கள் இதன் அழகுகளை, சிக்கல்களை ரசிக்கத் தொடங்குவார்கள். துணிச்சலாக அன்றாட வாழ்வு சார்ந்த கதைகளை திரைக்கதையாக்குங்கள் என்றுதான் இளம் இயக்குனர்களிடமும் தயாரிப்பாளர்களிடமும் சொல்லத் தோன்றுகிறது. சட்ட அமைச்சர்களும் அவரின் ரொம்ப கெட்டவர்களான ரௌடித் தம்பிகளும் எக்கேடும் கெட்டுப் போகட்டும். நாம் ஏன் அவர்களை வைத்துக்கொண்டு கஷ்டப்படவேண்டும்? நாம் பேசி மகிழ, பார்த்து மகிழ நம் வாழ்வில் விஷயங்கள் இல்லையா என்ன?

ஆதலால், நல்ல அன்றாட வாழ்வு சினிமா செய்வீர்!

நண்பேண்டா!

ரெண்டாயிரத்தின் சினிமாவும் புரொமேன்ஸும்

ஆர். அபிலாஷ்

பொருளாதார, சாதிய காரணங்களால் உருவாகும் சமநிலை காதலிலும் இருப்பதால் தமிழ் சினிமாவில் என்றும் சமூக முடிவுள்ள காதல் படங்கள் பெரிதாய் கொண்டாடப்பட்டதில்லை. ஆனாலும், தொண்ணூறுகளில் தமிழ் சினிமா ஒரு மேற்தட்டு பெண் மீதான தீராத ஏக்கத்தை சித்தரித்து, சமநிலையற்ற காதல் உறவைப் பேசுவதில் மிகுந்த சிரத்தை காட்டியது. சராசரி தமிழ்க் காதலனுக்கு காதல் என்றுமே எட்டாக்கனிதான். இந்த எதிர்மறைத் தன்மையை ஈடுகட்ட இக்காலகட்ட சினிமாவில் காதல் மிகைப்படுத்தப்பட்டு லட்சிய வடிவில் பேசப்பட்டது. தொண்ணூறுகள் காலகட்டம் இப்படியென்றால், ரெண்டாயிரத்தின் தமிழ் சினிமா, காதல் மீதான அவநம்பிக்கையை வேறு வடிவில் பேசியது.

தாராளவாதம் பொருளாதாரக் கொள்கையளவில் மட்டுமல்லாமல் நம் பண்பாட்டையும் பாதித்தது. மக்கள் அதிகளவில் நகரங்களுக்கு செல்வதும், நகர மய விழுமியங்களை ஏற்றுக்கொள்வதும் ஒரு சிறு மாற்றத்தை காதலுறவிலும் ஏற்படுத்தியது. ஆண் – பெண் பழகுவதற்கான வெளிகள் பரவலாகின. அரசியல், சமூகம், லட்சியங்கள் என எல்லா தளங்களிலும் மக்கள் சுயநலத்தின் நிழலைப் பார்க்கத் தொடங்கினர்; எல்லாவற்றிலும் நம்பிக்கை இழக்கத் துவங்கினர். எந்தளவுக்கு காதலுக்கான சாத்தியங்கள் திறந்து கொண்டனவோ அந்தளவுக்கு காதல் மீதான நம்பிக்கையும் மூடிக்கொண்டது.

தொண்ணூறுகளின் பிற்பகுதியில் ஆரம்பித்த பிற்போக்கு சக்திகளின் எழுச்சிக்கும் இந்தக் காதல் அவநம்பிக்கைக்கும் ஒரு மறைமுக தொடர்பு உள்ளது. கடந்த பத்தாண்டுகளில் இந்தியா முழுவதும் மக்களிடையே கடுமையான சாதி, மத வெறி தூண்டப்பட்டு தொடர்ச்சியான மோதல்களும் ஒடுக்குமுறைகளும் நடந்து வந்துள்ளன. இன்று காதலிப்பது நிறைய அதிகமாகி உள்ளது; அதோடு காதலை ஒரு நடைமுறை செயல்பாடாக பார்ப்பதும்தான். காதல் இன்று வெறும் ஒரு பரிசீலனை என்ற அளவில் பார்க்கப்படுகிறது. ஒரு நடைமுறைவாத காதலின் காலகட்டம் இது. மேலும், காதலின் பொருட்டு பெண்கள் மீது மிக அதிகமாக வன்முறை செலுத்தப்படுவதும் இப்போதுதான் நடக்கிறது. யார் வேண்டுமானாலும் யாரையும் காதலிக்கலாம் என்கிற சமூக அனுமதி ஒரு பரவலான அச்சத்தை, பதற்றத்தை மக்களிடையே, குறிப்பாக ஆண் வர்க்கத்தின் மத்தியில் ஏற்படுத்தியுள்ளது. தமிழ் சினிமா இந்த காதல் குறித்த அச்சத்தை வேறு விதத்தில் கையாண்டது.

தமிழில் காதல் சினிமாவின் முற்றுப்புள்ளி என பாலாஜி சக்திவேலின் 'காதல்' படத்தைச் சொல்லலாம். நடைமுறைவாதக் காதலை அது மனிதநேயத்தோடு முடிச்சுப் போட்டது. உயர்சாதிப் பெண்ணுடனான காதல் ஏற்படுத்தும் பிரச்சனைகளும் வன்முறையும், அதற்கு தீர்வு காதல் ஏற்பு அல்ல மனித நேயமும் கருணையும்தான் என்பது, தமிழர்களால் ஒருமித்த மனதுடன் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது. வாழ்க்

சென்னை 600028

பாஸ் (எ) பாஸ்கரன்

சிவா மனசுல சக்தி

கோவா

கையில் காதல் ஒன்றும் முக்கியமில்லை என்பதே இப்படத்தின் சாரம். இப்படத்தோடு காதல் காலகட்டம் முடிகிறது. பிறகு, ஆண் நட்பு படங்களின் ஒரு பெரிய அலை தோன்றுகிறது. இந்த ஆண் நட்பு காலகட்டம் 'சென்னை 28' உடன் ஆரம்பமாகிறது. (வெங்கட் பிரபு தமிழின் முதல் ஒருபாலினக் காதல் படத்தை எடுத்தவர் என்பதும் முக்கிய தகவல். படம்: 'கோவா'.) 'கோவா' படத்தில் உள்ள ஒருபாலின ஈர்ப்பின் ஒரு மட்டுப்பட்ட வடிவைத்தான் நாம் 'சென்னை 28'இல் பார்க்கிறோம். இந்த மட்டுப்பட்ட ஒருபாலின ஈர்ப்பைதான் 'புரொமான்ஸ்' (Bromance) என்கிறார்கள். நாம் புரொமான்ஸை ஆண் ரொமான்ஸ் என அழைக்கலாம்.

கடந்த பத்தாண்டுகளில் உலகமயமாக்கல் காரணமாக நகரங்களை நோக்கி பெயரும் இளைஞர்கள், நகரங்களில் அறையெடுத்துக் கூட்டமாக வாழ்வதும் புதிய பொருளாதார வசதி காரணமாகத் தடையற்று வாழ்வை அனுபவிப்பதும் அதிகமாகியது. டாஸ்மாக் கடைகளின் பரவலும் இந்த இளைஞர்களுக்கு ஒரு தோதான சந்திப்பு இடத்தை, வெளிப்பாட்டு வெளியை உருவாக்கிக் கொடுத்தது. வெளியே போய் கொண்டாடுவது என்றால் சினிமா கொட்டகை என மட்டும் அறிந்திருந்த தமிழ் சமூகம் இப்போது டாஸ்மாக் பார்களை கையில் எடுக்கிறது. டாஸ்மாக் வெளி முழுக்க முழுக்க ஆண்களின் பிராந்தியம் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆண்களின் நட்பு பரிமாற்றமும் புரோமேன்ஸும் கணிசமாகப் பேசப்படுகிற சமகால சினிமாவில் அதற்கான தளமாக டாஸ்மாக் இருப்பது எதேச்சையானது அல்ல.

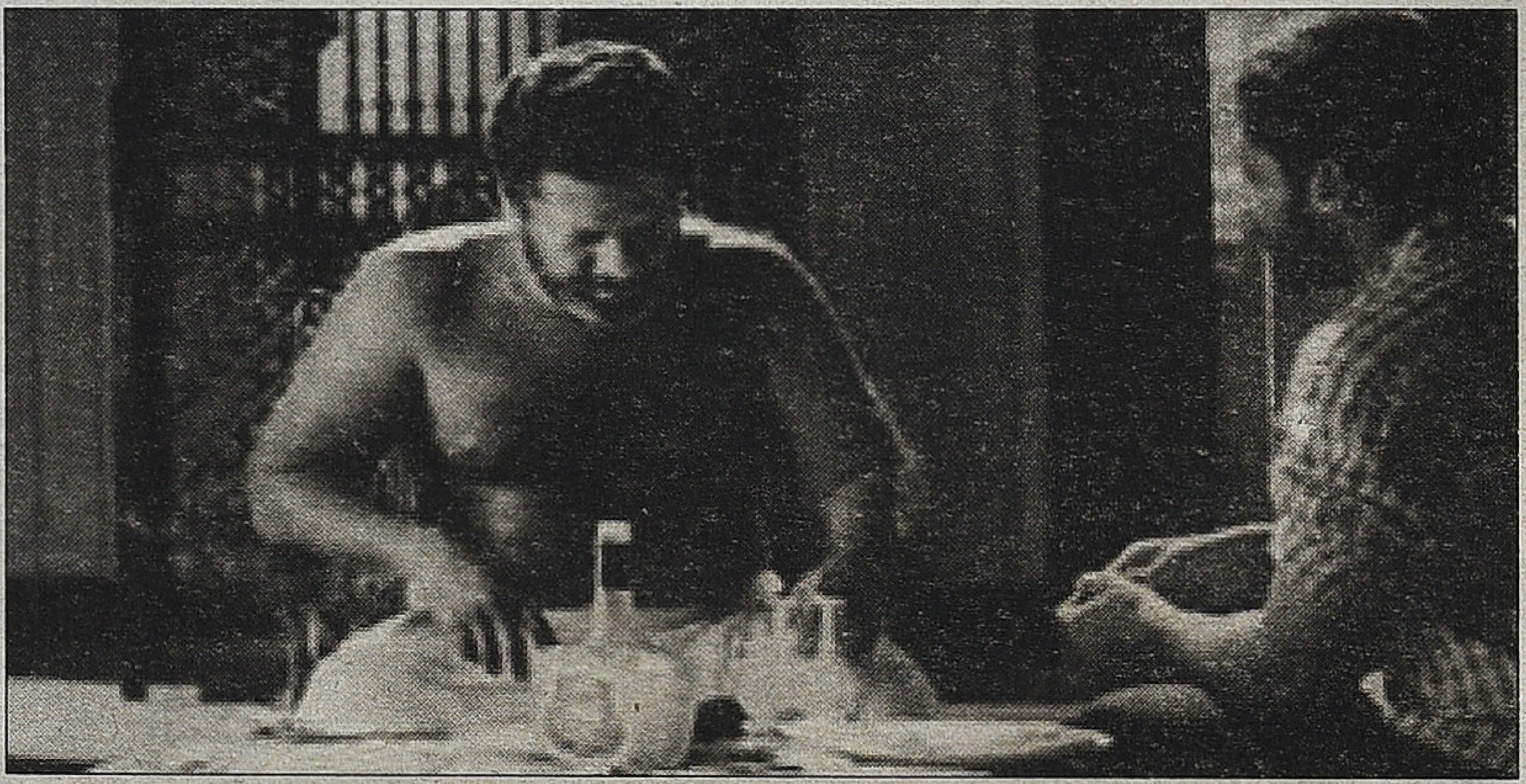
இன்றைய சினிமாவில் உள்ள மற்றொரு பிரதான பண்பு பெண் வெறுப்பு. பெண் புரிந்துகொள்ளப்பட முடியாதவள், குழப்பமானவள், வாழ்வை சிக்கலாக்குபவள், துரோகம் செய்பவள், அடங்காப்பிடாரி, சுருக்கமாக பிரச்சனைகளின் துவக்கப் புள்ளி என்பதே சமகால சினிமாவின் அழுத்தமான நம்பிக்கை. தொண்ணூறுகளில் பெண் கிட்டத்தட்ட ஒரு தெய்வமாகக் கருதப்பட்டு, நாயகன் தொடர்ந்து அவள் கடைக்கண் பார்வை வேண்டி அலைகிற (இதயம்) சித்திரத்துக்கு இது முற்றிலும் மாறானது. அன்றைய காதலன் பெண்ணிடம் காதலை சொல்லும் தன்னம்பிக்கை அற்றவனாக வந்தான். இன்றைய காதலன், "இவளுக இம்சை தாங்க முடியல" என்று திரும்பத் திரும்பக் கூறுகிறான். சமகாலத்தில் வேலை, குடும்பம், மீடியா என பெண்களின் ஆதிக்கமும் தடையற்ற வெளிப்பாடும் ஆண்களின் மனதில் உருவாக்கியுள்ள ஒரு கசப்பின் நோய்க்குறியாக இந்தப் போக்கைப் பார்க்கலாம். இன்றைய ஆண், பெண்ணை வெறுக்கிற ஆனால் தவிர்க்க முடியாது நேசிக்க நேர்கிற ஒருவனாக இருக்கிறான். அதனாலே, பெண்ணைத் தட்டையாக வெறும் காமப் பண்டமாக பார்ப்பது அவனுக்கு வசதியாக இருக்கிறது.

ஆண் ரொமான்ஸ் (புரோமேன்ஸ்) படங்களில் நாம் மிக அந்நியோன்யமான நண்பர்களைப்

பார்க்கிறோம். ஆண் நண்பர்கள் இடையிலான பிணக்கும் ஊடலும் விரிவாக இப்படங்களில் காட்டப் படுகிறது. கணிசமான திரைநேரம் இவர்களின் உறவாடலைக் காட்டு வதில் கழிகிறது. பிறகு, இவர் களிடையே ஒரு பெண் வருகிறாள். அவளால் நண்பர்களிடையே சிறிய விரிசல்கள் தோன்றுகின்றன. ஆனால், படத்தில் காதலின் வலியைவிட நட்பின் வலிக்குத்தான் அதிக முக்கியத்துவம் இருக்கும். காதலி ஒரு வில்லியைப் போலத்தான் தோன்றுவாள்; அல்லது நண்பர் களிடையே ஒரு கவனச்சிதறலைப் போல். நண்பர்கள் சேர்ந்ததும் இப் பெண் கிட்டத்தட்ட காணாமலே போய்விடுவாள்.

ஆண் ரொமான்ஸின் காலகட்டம் கதிரின் 'காதல் தேசம்' படத்துடன் ஆரம்பிக்கிறது எனலாம். ஒரு கட்டற்ற காதலின் சூழலில் உக்கிரமான நட்புறவை மேலோட்டமாய் காட்டிய படம் இது. இதில் 'முஸ்தபா முஸ்தபா' பாடலில் வரும் சில காட்சிகள் தமிழ் சினிமாவில் முன்பு எப்போதும் காட்டப்படாதவை. ஆண் நண்பர்கள் இருவர் கடற் கரையில் மணல் வீடு கட்டுவது, அலையில் விளையாடுவது, தனியாக மலைப்பகுதியில் நடப்பது, ஒருவர் மார்பில் இன்னொருவர் தூங்குவது போன்ற காட்சிகள் இதுநாள் வரை ஆண் – பெண் உறவுக்காக பிரத் யேகமாய் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தவை. இப்பாடலை சரியாக கவனிக்க மௌனமாக்கி பார்க்க வேண்டும். பாடலின் வரிகள் ஒரு புறம் நட்பைக் கொண்டாட, காட்சிகள் ஒருவகையான உடல் ரீதியான அணுக்கத்தை சித்தரித்துக் கொண்டிருக்கும். தமிழில் ஒரு புரட்சிகரமான பாடல் இது. இதன்மூலம், கதிர்தான் ஆண் ரொமான்ஸின் அச்சை தமிழில் தோற்றுவித்தவர் எனலாம். ஒருவன் மென்மையாக பெண்களின் குணத் தோடு இருப்பான், இன்னொருவன் முரட்டுத்தனமாய் தோன்றுவான்.

இவ்வகை ஆண் ஜோடியின் அன்பை வன்முறையின் மொழி மூலம் மிக தீவிரமாகக் காட்டியவர், பாலா. அவருடைய படங்களின் ஆண் வாசனை தனி ஆய்வுக்குரியவை.



நந்தா

பாலாவின் 'நந்தா', 'பிதாமகன்' மற்றும் 'அவன் இவன்' ஆகியவற்றை ஆண் ரொமான்ஸ் வகையறைக்குள் கொண்டு வரலாம்.

பன்னிரெண்டில் இருந்து பதினைந்து வயது வரை ஆண்கள், தம்மை விட வயதில் மூத்த ஆண்களின் பால் ஈர்க்கப்படுவார்கள். மூத்த ஆண்களின் வழிகாட்டுதல் மற்றும் அண்மை இவ்வயதில் ஆண்களுக்கு மிக முக்கியமாக இருக்கும். பண்டைய கிரேக்கத்திலும் சரி சில தென்னமெரிக்க பழங் குடிகளிலும் சரி சிறுவர்களைப் பாலியல் உறவுக்காய் மூத்த ஆண் களுடன் வாழவிடும் பழக்கம் இருந்தது. இச்சிறுவர்கள் வளர்ந்து சுயமாய் ஆரம்பிக்கும் நிலை வரும் வரை வயோதிக நண்பரின் ஓரினத் துணையாக இருந்து வாழ்க்கைப் பயிற்சி பெறுவர். 'நந்தா'வில் ஓரின ஈர்ப்பு இல்லை என்றாலும் ஒரு மிகை யான ஈர்ப்பை நந்தாவுக்கும் பெரிய வருக்கும் இடையே காணலாம். நந்தா பெரியவரைப் போன்றே மாற விரும்புகிறான். பின்னர், அவன் அவரது மரணத்துக்கு பழிவாங்க கொலை செய்வதோடு படம் முடி கிறது.

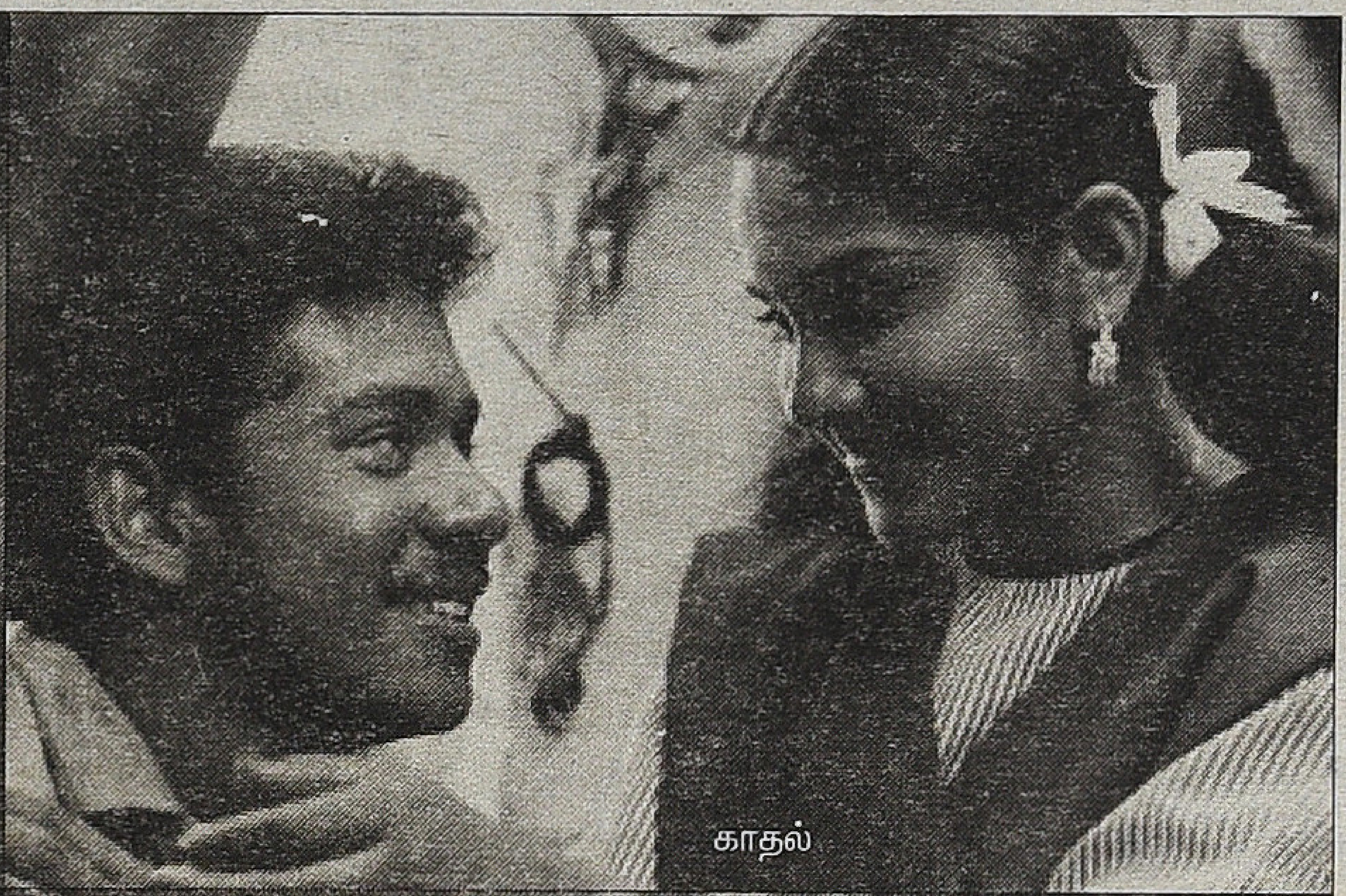
'நந்தா' பலவிதங்களில் நுணுக்க மான திரைக்கதை கொண்டது. குறிப்பாக மனித உடல் எப்படி அந்நியப்படுத்தப்படுகிறது; அவ்வாறு அந்நியப்படுத்தப்படும் அவன் எவ் வாறு மீண்டும் மனித உறவாடலுக்கு மீள்கிறான் என்பதைக் காட்டுகிறது. நந்தா படம் முழுக்க தன் தாயின் தொடுகைக்காக, பிரியமான பார்வைக்காக ஏங்குகிறான். அம்மா இங்கு ஒழுக்கவியலின் வடிவமாக இருக்கிறாள். அவளும் அவன் இருந்து வந்த சீர்திருத்தப்பள்ளியும் ஒன்று தான். அம்மாவின் இந்த அந்நியத் தன்மை காரணமாக அவனால் பெண்களிடம் எளிதில் நெருங்க முடிவதில்லை. 'முன்பனியா முதல் மழையா' பாடலின் காட்சிப்படுத்தல் இவ்விதத்தில் மிக முக்கியமானது. தொடர்ந்து அவன் தன் காதலி யிடம் தள்ளி இருந்தபடியே அன்பை உணர்த்த முயல்வான். பெரியவர் அவனுக்கு வாழ்க்கையை மீண்டும் அணுகுவதற்கு ஒரு வழிமுறையை, வழிகாட்டலைத் தருகிறார். முழுக்க முழுக்க அவர் கண்ணோட்டத்தில் தான் அவனால் உலகுடன் உறவாட முடிகிறது.

வாழ்வில் செயல்படுவதில் உள்ள தயக்கமும் இடர்பாடும் 'புரோ மேன்ஸ்' படங்களின் ஒரு தனித்த பண்பு. ஒரு ஆண் வழியாகத்தான் மற்றொரு ஆணால் உறவுகளின் உல கின் கதவைத் திறக்க முடிகிறது.

'நந்தா'வில் வரும் ஆண் குறி வெட்டும் சம்பவமும் இவ்விதத்தில் முக்கியமானது. ஆண்மையை பெண்களிடம் காட்டுவதன் அற்பத் தனத்தை சாடி, ஆண்மை என்பது ஆண்களுக்கிடையே வெளிப்பட வேண்டியது எனச் சொல்லும் ஒரு முக்கியத்துவம் இக்காட்சிக்கு உள்ளது.

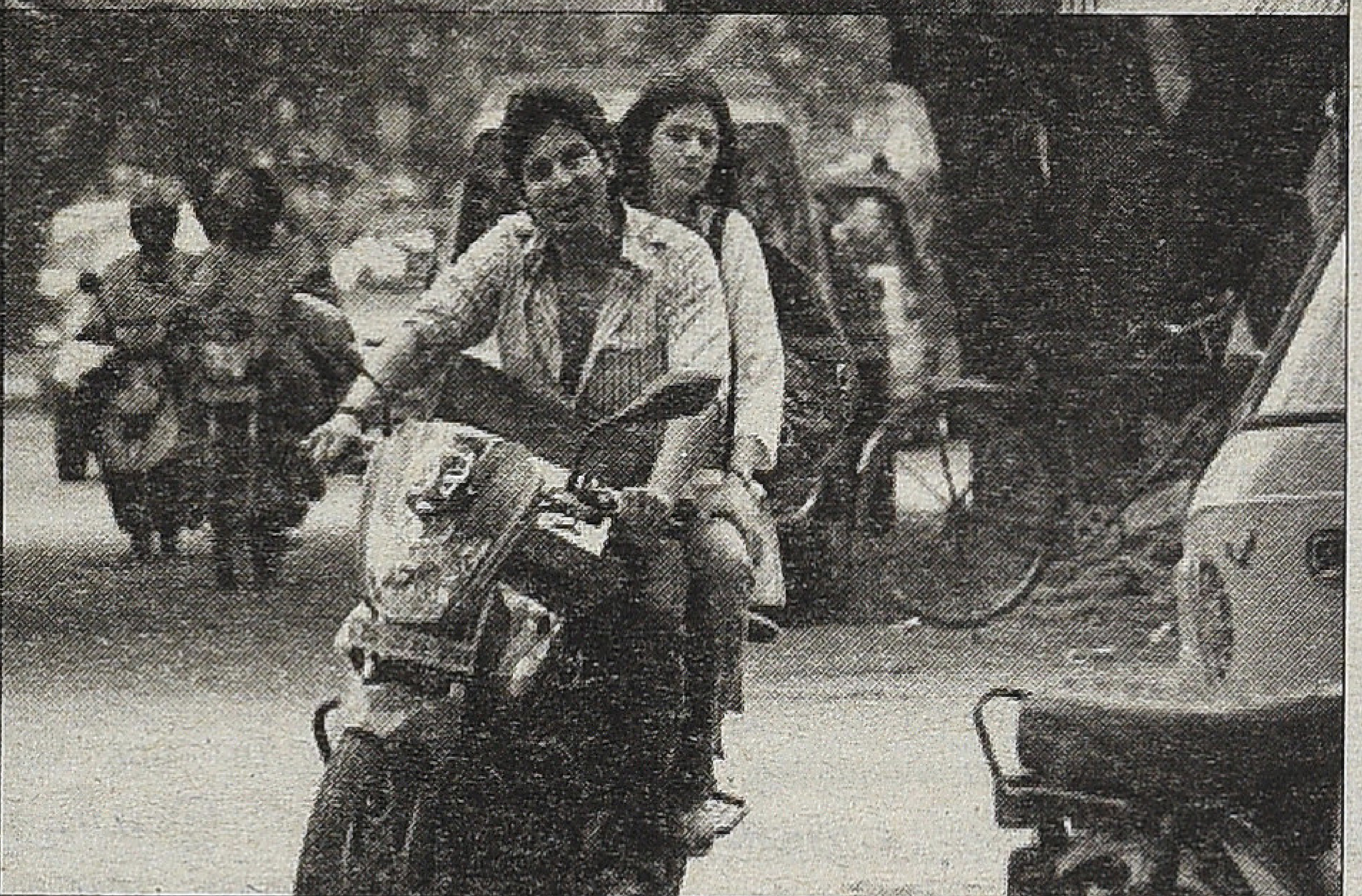
மகாபாரத அர்ஜுன கிருஷ்ண உறவை கவனிப்பவர் எவரும் அதில் ஒரு இருபாலினத் தன்மை உள்ளதை ஊகிக்க முடியும். கிருஷ்ணன் நித்திய காதலன். ஆனால், அவனுக்கு குழந்தை இல்லை. அர்ஜுனன் சில காலம்

இதயம்



காதல்

லவ்டுடே



சிவா மனசுல சக்தி

பெண்ணாக அஞ்ஞான வாசத்தின் போது இருக்கிறான். கிருஷ்ணன், தன் படைகளை துரியோதனனுக்கு அளித்துவிட்டு, அர்ஜுனனுக்காக பாண்டவர் படையில் தேரோட்டியாக இயங்குகிறான். அதாவது, அரசியல் சூழலுக்கு எதிராக தன் நாட்டுக்கு எதிராகவே கண்ணன் இங்கு செயல்படுகிறான். ஒரு நாட்டு மன்னன் தன் நாட்டையும் படையையும் கைவிடுவது என்பது சாதாரண காரணமல்ல. எதற்காக அவன் அர்ஜுனனுக்காக இதை செய்கிறான்? அக்காலத்தில் இம்முடிவை எடுத்ததற்காக கண்ணன் தன் அரசியல் ஆலோசகர்களை எதிர்க்க, அதனாலே நாட்டில் இருந்து விலகி இருக்க நேர்ந்ததா? இவையெல்லாம் ஊகங்கள்தாம். ஒரு காட்சியில் போருக்கான ஆதரவு தேடிவரும் துரியோதனன், தூங்கும் கண்ணனின் தலைப்பக்கம் அமர்கிறான்; அர்ஜுனன் கால் பக்கம் அமர்கிறான். எழுந்ததும் அர்ஜுனனைப் பார்க்கும் கண்ணன் முதலில் பார்த்தது அர்ஜுனனை என்பதால் அவனுக்குத்தான் ஆதரவு என துரியோதனனிடம் தெரிவிக்கிறான். குறியீட்டு அர்த்தத்தில் துரியோதனன், கண்ணனின் மூளைப்பக்கம் இருக்கிறான்; ஆனால் அர்ஜுனன், கண்ணனின் உடல் அருகே, நெருக்கமாய் இருக்கிறான். கண்ணன் தன் உடலை அவனுக்குத் தருகிறான். ஒரு மூத்த ஆண் துணையாக, கண்ணன், அர்ஜுனனுக்கு முக்கியான நேரங்களில் ஆலோசனைகள் தந்து, பாதுகாத்து, ஆற்றுப்படுத்தி, வழிகாட்டுகிறான்.

நந்தாவில் பெரியவர் பகவத் கீதையை மேற்கோள் காட்டும் இடத்தில் இருவரும் அர்ஜுனன், கண்ணனாக ஒரு புராணிக ஓரின ஜோடியாக நமக்குத் தோன்றுகின்றனர்.

இச்சரடில் மிக முக்கியமானது 'பிதாமகன்' படம்தான். இப்படத்திலும் 'நந்தா' போல்தான் சித்தனுக்கு வாழ்க்கைத் திறன்களை ஒவ்வொன்றாக சக்தி கற்பிக்கிறான். ஒரு அழகான காட்சியில் சக்திக்கு காதலி பரிசளிப்பதைக் கண்டு சித்தனும் தன் காதலிக்கு பரிசளிக்கிறான். அதேவேளையில் சக்தி தன் நண்பனுடன் நெருங்கிப் பழகுவதால் சித்தன் பொறாமையும் கொள்கிறான். அவனுடைய காதல், நண்பனுக்கும் காதலிக்கும் இடையே மாட்டியுள்ளது. ஒரு காட்சியில் சக்தி தன் காதலியுடன் கோயிலில் பேசிக் கொண்டிருக்கும் போது, சித்தன் ஊடல் கொண்டு அங்கிருந்து அகல்கிறான். இன்னொரு இடத்தில் காதலி சக்தியை அடிக்க போகும்போது சீறுகிறான். இப்படத்திலும் காதல்தான் அழிவுக்கு காரணமாகிறது. இரவில் காதலியை வீட்டில் கொண்டுவிட சக்தி போகும் போது சித்தன் கூடப்போக அடம்பிடிக்கிறான். ஆனால், சித்தனை விட்டு விட்டு அவர்கள் போக சக்தி கொல்லப்படுகிறான். சித்தன் கூட இருந்தால் காப்பாற்றி இருப்பான் என்று உணர்த்தப்படுகிறது. சக்தி தாக்கப்படும் போது ஓடிப் போய் உதவி பெற முடியாத அளவுக்கு பலவீனமானவளாக அவன் காதலி மாறிப்போகிறாள். மிச்ச படம் முழுக்க அவள் ஊமையாக இருப்பது காதலின் மொண்ணைத்தனத்தை காட்டத்தான். இறுதிக் காட்சியில் 'சேது'வைப் போல் சித்தன் காதலைத்

துறந்து தனியாகப் போகிறான்.

காதலின் அற்பத்தனமும் ஆண் நட்பின் தூய்மையும் பாலா படங்களில் திரும்பத் திரும்ப வலியுறுத்தப் படுகிறது. காதலில் வெறும் உணர்ச்சிகளும் லட்சியமும்தான் பிரதானமாக இருக்கிறது. ஆண் நட்பு உடல் மீதான அக்கறையை பிரதானப்படுத்துகிறது. 'சேது'வில் தன் நண்பனின் உடல் நலத்தை மீட்க ஸ்ரீமான் இறுதி வரை விசுவாசமாக முயன்றுகொண்டே இருக்கிறான். அவன் அன்பு பௌதிகமாக இருப்பதாலேயே இறுதிவரை அது மாறாமல் இருக்கிறது என்கிறார் பாலா. மூளையின் உணர்ச்சிகள் நம்மை வழிதவற செய்கின்றன. 'பிதாமக'னில் சித்தன் சிறையில் கடுமையாகத் தாக்கப்படும் போது அவனை அரவணைத்துப் பாதுகாக்கிறான் சக்தி. அதேபோல் சக்தி, சித்தனுக்காக அடிவாங்கும் போதும் சித்தன் அவன் மீது அக்கறை காட்டி உடல் தேற பராமரிக்கிறான். உடல் பராமரிப்பும் அக்கறையும்தான் பாலாவின் நண்பர்களுக்கு அன்பைக் காட்டும் ஒரே வழியாக இருக்கிறது. அவர்களின் அன்பு உடலின் அன்பாக இருக்கிறது. அதனாலே அது ஸ்திரமாக வலுவாக வேர் கொண்டதாக இருக்கிறது.

சக்தி என்கிற பெயர் பார்வதியைக் குறிக்கிறது என அறிவோம். இப் படத்தில் சூர்யாவின் பாத்திரமும் மிகுதியாகப் பேசுகிற, சண்டையில் விருப்பமில்லாத, குடித்ததும் மனம் உடைந்து அழுகிற, வெகுளித்தனம் மிக்க பெண்மை கொண்ட ஆணாகவே உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. மாறாக சித்தன் உணர்ச்சிகள் அறியாத, பேச வராத, வெகுளித்தனம் அற்ற ஆணாக வருகிறான். சக்தியின் பாத்திரத்துக்குள் பெண்மை மிக நுணுக்கமாக ஏற்றப்பட்டு உள்ளது. அதனாலே அவன் சித்தனுக்கு மிக ஏற்ற ஜோடியாக மாறுகிறான். சித்தனுக்கு அறிவுரை தந்து வழிகாட்டுகிறான் அர்ஜுனனுக்கு கண்ணன் போல், நந்தாவுக்குப் பெரியவர் போல்.

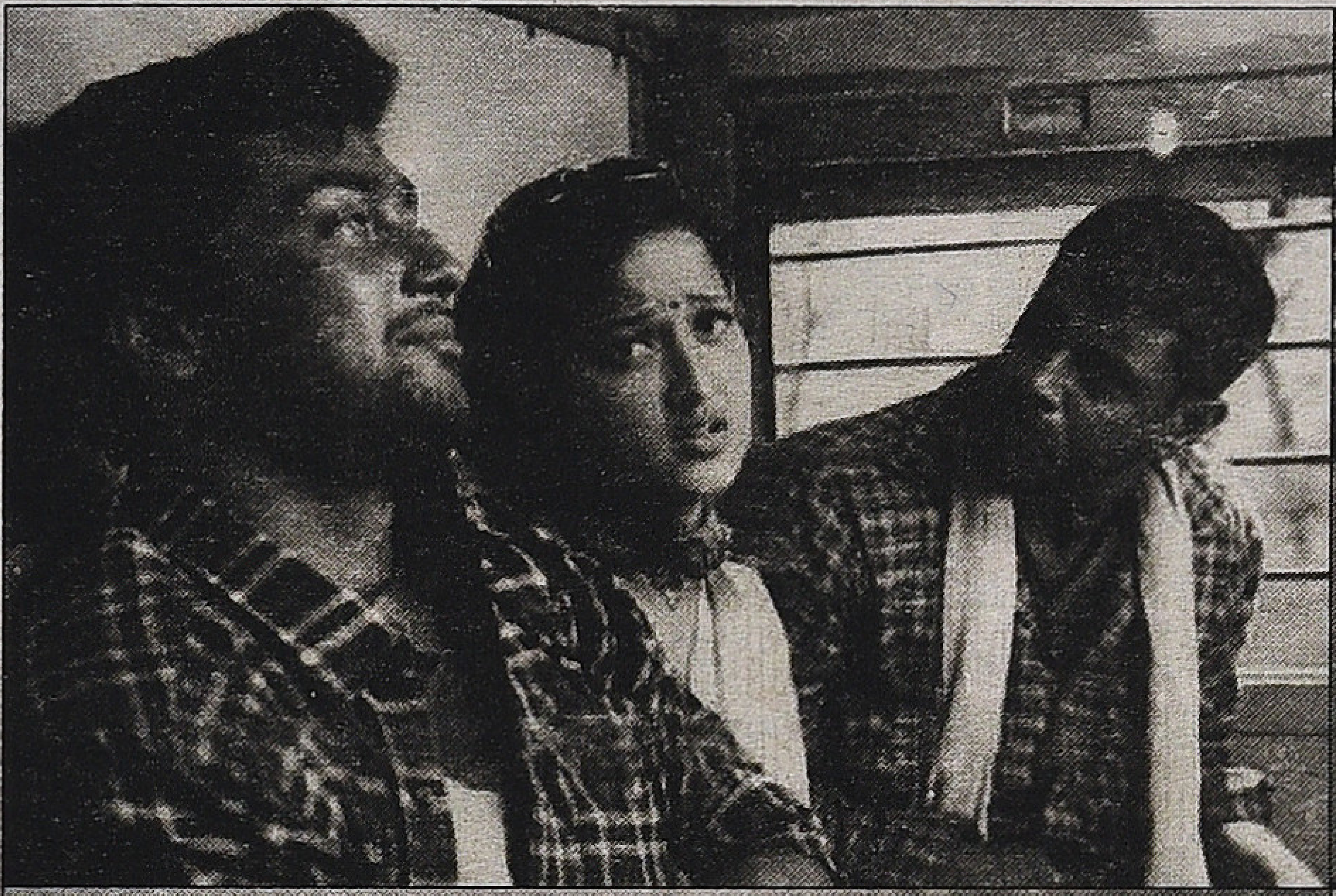
'அவன் இவன்' படத்தில் நந்தாவும் பிதாமகனும் பரிணமிக்கிறது. பெரியவர் ஜமீந்தார் ஆகிறார்; வணங்கா முடிக்கும் சாமிக்கும் அடைக்கலம் தந்து வழிகாட்டுகிறார். இப்படத்திலும் பெண் உறவுகள் பெயரளவுக்குதான். நந்தா மற்றும் சக்தி பாத்திரத்தின் நீட்சியான வணங்காமுடி மூன்றாம் பாலினமாகவும் இதில் சித்தரிக்கப்படுகிறான். ஜமீந்தார் இருவருக்கும் இடையே உள்ள அன்பைப் புரிந்துகொள்ள உதவுகிறார். இப்படத்தின் இறுதியிலும் ஆண் காதலனின் இழப்புக்கு பழிவாங்கவே ஹீரோ கொலை செய்கிறான்.

'புரோமேன்ஸ்' படங்கள் தமிழில் காதலை எப்படிப் பார்க்கின்றன என்பது சுவாரஸ்யமானது. தொடர்ந்து காதல் உறவுக்காக பரிதவித்தபடியே இதன் நாயகர்கள் இருப்பார்கள். நண்பர்களின் உரையாடல்கள் காமத்தை சுற்றியே இருக்கும். காமச்சுவையை நேரடியாக அன்றி சொற்கள் மற்றும் கற்பனை வழி சுகித்தபடி இருப்பார்கள். காதல்தான் கதையை நகர்த்துகிற காரணியாக இருக்கும். ஆனால், காதல் உக்கிரமாகவோ நிறைவானதாகவோ இருக்காது. வெறும் ஒரு பொருட்டாகத்தான் காதல் இப்படங்களில் இருக்கும். காதலை முன்னிட்டு நண்பர்கள் இடையிலான கிளர்ச்சியான பேச்சுகளும் பொறாமை பரிதவிப்புகளும் தான் படத்தின் பெரும்பகுதியை நிறைக்கும். பொதுவாக ஆண்கள் தாம் மோகிக்கிற பெண்ணை, பொதுவில் விவரிக்கவோ அப்பெண்ணுடனான உறவை நண்பனிடம் சித்தரிக்க விரும்பவோ மாட்டார்கள். ஆனால், வெங்கட் பிரபுவின் 'சென்னை 28', 'கோவா' போன்ற படங்களில் நண்பர்கள் ஒன்றாக ஒரு பெண்ணைக் குறித்த சித்தரிப்புகளில் லயித்து ஜொள்ளுவிடும் காட்சிகள் பல வரும். 'கோவா'வில் ஒரு வெள்ளைக்காரிக்கு நண்பர்கள் மூவருமாய் எண்ணெய் தேய்த்து விட முயலும் காட்சியை சொல்லலாம். ஒருவன் காலை எடுத்துக்கொள்ள இன்னொருவன் கைகளையும் உடலின் மேற்பகுதியையும் தேர்ந்து கொள்கிறான். இதை வக்கிரம் என நாம் எளிதில் ஒதுக்கிவிட முடியாது. வெங்கட் பிரபுவின் நாயகர்களுக்குப் பெண்களுடனான உறவில் ஏதாவதொரு தயக்கமோ தடையோ இருந்து கொண்டிருக்கிறது. ஆண்கள் தம்முலகில் இருப்பது போல் பெண்களுடன் சகஜமாக இருக்க முடிவதில்லை. நேரடியாக இயலாமல் போகிற காமத்தை நண்பர்களுடன் பேசியும் பார்த்தும் கற்பனை செய்தும் மறைமுகமாக அனுபவிப்பது அவர்களுக்கு வசதியாக இருக்கிறது. நண்பனின் கண்கள் வழி பெண்ணைக் காண்பதும், ரசிப்பதும் அவனுக்கு இன்னும் லகுவாக இருக்கிறது.

'சென்னை 28' முழுக்க முழுக்க ஆண் ஊடல் பற்றின படம்தான். பொதுவாக ஆண்களுக்கு செய்யும் வேலையும் சமூக அங்கீகாரமும்தான் உணர்ச்சிரீதியான திருப்தியைவிட முக்கியமாக இருக்கும் என்கிறார்கள் உளவியலாளர்கள். அதாவது ஆண் மூளையால் வாழ்கிறான்; பெண் இதயத்தால் வாழ்கிறாள். 'புரோமேன்ஸ்' படங்களில் நண்பர்களுக்கு லட்சியங்களை அடைவதைவிட பரஸ்பரம் திருப்திப்படுத்துவதும் மகிழ்ச்சியாக இருப்பதுமே முக்கியமாக இருக்கிறது. இந்த அர்த்தத்தில் 'புரோமேன்ஸ்' நட்பை ஒரு பெண்மை கலந்த நட்பு எனலாம்.

'கோவா' படத்தில் வரும் பல புரட்சிகர சமாசாரங்களில் ஒன்று, 'மல மல மருதமல' பாட்டை நினைவுபடுத்தும், நண்பர்கள் வெறும் ஜட்டி போட்டபடி அறைக்குள் நடனமாடி மனம் திறந்து உல்லாசமாக இருக்கும் காட்சி. பெண்கள் இல்லாத உலகம் அவர்களுக்கு இப்படித்தான் தடையற்றதாக இருக்கிறது. என் வகுப்புகளில் பெண்கள் இல்லாமல் போகும் போது ஆண்கள் இடையே இந்த மனச்சுதந்திரத்தை கவனித்திருக்கிறேன். பெண்கள் ஒரு கிளுகிளுப்பைத் தந்தாலும் அவர்களின் அருகாமை தொடர்ந்து ஆண்கள் மீது ஒரு அழுத்தத்தை ஏற்படுத்தியபடி இருக்கிறது. பெண்கள் நீங்கியதும் அவ்விடம் மேலதிகாரி இல்லாத அலுவலகம் போல் விழாக்கோலம் பூணுகிறது.

'புரோமேன்ஸ்' படங்களின் பெண்களும் ஆய்வுக்குரியவர்கள். இவர்கள் பொதுவாக ஆண்மைமிக்கவர்களாக, அடாவடியானவர்களாக, ஆண்களை மயக்கும் மோகினிகளாக வருகிறார்கள். ஆண்கள் ஒப்பிடுகையில் பலவீனமான எளிதில் கட்டுப்படக்கூடியவர்களாக இருக்கிறார்கள். அதாவது பெண் ஆணாகவும், ஆண்



பிதாமகன்

நந்தா

பெண் போலவும் இருக்கிறார்கள். 'பிதாமகன்' படத்தில், 'இளங்காத்து வீசுதே' பாடலில் சங்கீதா பாத்திரம் சைக்கிள் மிதிக்க சக்தியும் சித்தனும் உட்கார்ந்து வரும் பிம்பத்தை இங்கு நினைவுபடுத்திக் கொள்ளலாம்.

'புரோமேன்ஸ்' படங்களில் தொடர்ந்து பெண்கள் மீதான மட்டற்ற சிலாகிக்கும் மோகமும் தொடர்ந்து சித்தரிப்புகளில் இருந்து கொண்டிருக்கும். ஆனால், ஆணும் பெண்ணும் சந்திக்கும் இடங்கள் கொண்டாட்டமாக இருக்காது. ஆண்கள் தனித்திருக்கும் இடங்களே உற்சாகம் ரொம்பி வழிவதாக இருக்கும். 'காதல் தேசம்' படத்தில் வரும் 'இன்பத்தை கருவாக்கினாள் பெண்' பாடலையும், 'கோவா'வின் 'டுபீஸெல்லாம்' பாடலையும் உதாரணம் காட்டலாம். இப்பாடல்களில் ரகசியமாய் பெண்ணை வேவுபார்க்கிற voyeuristic தன்மை இருக்கும். பெண்கள் பொம்மைகளாக, குறிப்பான ஆளுமை அற்றவர்களாக, செயலூக்கம் இல்லாதவர்களாக இருப்பார்கள். ஆனால், ஆண்கள் மட்டும் வருகிற பாடல்கள் நிறைய செயல்களுடன் சாகசங்களுடன் இருக்கும். 'புரோமேன்ஸ்' படங்களில் பெண் மோகம் என்பது ஆண்களின் பகற்கனவு சமாசாரமாக மட்டுமே இருக்கும்.

'புரோமேன்ஸ்' படங்களின் இன்னொரு பொதுவான அம்சம் நாயகன் சமூகத்தில் இருந்து தனிமைப் படுத்தப்படுவதும், அதற்கு ஏதாவது ஒரு விநோத காரணம் இருப்பதும். 'நந்தா'வில் சிறுவனாக இருக்கையில் அப்பாவை கொன்றதற்காக நாயகன் தன் அம்மாவால் அந்நியப்படுத் தப்படுகிறான். 'பிதாமக'னில் சித்தன் சுடுகாட்டில் வளர்ந்ததால் சமூகத் தோடு தொடர்புறுத்த முடியாமல் ஆகிறான். 'கோவா'வில் நண்பர்கள் சினிமா பார்க்க வெளியூருக்கு போன காரணத்துக்காக கிராமத்துக்குள் தொடர்ந்து தண்டிக்கப்பட்டு அந்நியமாகிறார்கள். பின்னர் சாமி ஆபரணம் திருடிய நிலையில் கோவாவுக்கு தப்பித்து போகிறார்கள். இந்த காரணங்கள் எல்லாம் தர்க்கத்துக்கு புறம்பாக இருப்பதைக் கவனியுங்கள். ஆனால், வெளியே சொல்ல முடியாத காரணத்தால் சமூக வெளியேற்றத்துக்கு ஆளாகிற ஒரு உணர்வு இப்படங்களின் தொனியாக இருக்கிறது. இந்தக் காரணம் மிகையான ஒருபாலின ஈர்ப்பா என நாம் யோசிக்க வேண்டும். அல்லது அற்பமான ஏதோ காரணத்துக்காக ஒடுக்கப்படும் ஆண் உடல் இவ்வாறு நட்பு சார்ந்த அணுக்கத்துக்குள் அடைக்கலம் தேடுகிறதா?

இந்த வகை ஆண் ரொமான்ஸ்களின் இன்னொரு பக்கமான வெறுப்பு கலந்த அன்பை நகைச்சுவையாக வெளிப்படுத்திய படங்கள் ராஜேஷுடையவை. குறிப்பாக, 'பாஸ் என்கிற பாஸ்கரன்' மற்றும் 'ஒரு கல் ஒரு கண்ணாடி'. 'தளபதி'யை நாம் புரோமேன்ஸ் வகைக்குள் சேர்ப்பது சிரமம் என்றாலும், அப்படத்தை அங்கதம் செய்யும் நோக்கத்துடன் ராஜேஷ் உருவாக்கிய நகைச்சுவை நண்பர் ஜோடிகள், ஆண் ரொமான்ஸ் வகைதான். 'சிவா மனசுல சக்தி'யில் நாயகி படுகிற அவஸ்தையைப்

காதல் தேசம்

பார்க்கையில் நமக்கே பரிதாபம் தோன்றும். சக்தியை வதைப்பதிலும் கலாய்ப்பதிலும்தான் சிவாவுக்கு ஒரு திருப்தியும் நிறைவும் கிடைக்கிறது. இறுதியில் அவளை நிறைய அவமதித்து, காக்க வைத்து, வேலை பார்த்து அவள் தன்னைக் காப்பாற்றுவாள் என உறுதியான பின்னர்தான் திருமணத்துக்கு அவன் ஒப்புக் கொள்கிறான். இப்படி நாயகியின் பாத்திர சித்தரிப்பு மற்றும் திரை வெளியில் அவளுக்குள்ள குறைவான முக்கியத்துவம் 'புரோமேன்ஸ்' வகைக்குப் பொருந்துவதாக உள்ளது. ராஜேஷின் நண்பர்கள் சதா பரஸ்பரம் குழிபறித்தபடி, மென்மையான துரோகங்கள் செய்தபடி இருக்கிறார்கள். இப்படங்களின் சிறப்பு காதல் வெறும் பாவனை என்று வலியுறுத்தப்படுவதுதான்.

பாஸ்கரன், சந்திரிகாவைத் துரத்தி துரத்திக் காதலிக்கிறான். ஆனால், உதவாக்கரையான அவன் காதலிக்காக வேலைக்குப் போக மறுக்கிறான். அவள்தான் தன்னை சம்பாதித்துக் காப்பாற்ற வேண்டும் என்கிறான். தன் வேலையின்மையால் காதலியை இழக்கக்கூடும் எனும் நெருக்கடி வரும்போதுகூட அவன் அதை பொருட்படுத்துவது இல்லை. டியூட்டோரியல் ஆரம்பிப்பதுகூட நண்பனுடன் பொழுதுபோக்காகவும் குடும்பத்துக்கு தன்னை மேம்போக்காக நிரூபிக்கவும்தான். வீடும் குடும்பமும் காதலியும் அவனை துறக்கும் போதும் படம் முழுக்க பாஸை எப்போதும் கைவிடாமல் காப்பாற்றுபவனாக அவன் நண்பனே இருக்கிறான்.

இது 'களவாணி' படத்தில் வருவது போல் வெறும் விட்டேத்தியான ஒரு நாயகனின் சாகசமாக இங்கு இல்லை. ராஜேஷின் நாயகனுக்கு தன் நண்பனை சிக்கலில் மாட்டி விடுவதும், அவனை வைத்து விளையாடுவதும், வேடிக்கைகள் உருவாக்குவதும் காதலிப்பது, சாதிப்பதை விட முக்கியமாக இருக்கிறது. அவரது படங்களில் காதல், வாழ்க்கையில் முன்னேறுவது போன்றவை வெறும் தோரணைகள்தாம். 'சிவா மனசில சக்தி'யில் சிவா தன் காதலியை தேடிச் சென்று ஷக்கீலாவிடம் மாட்டிக்கொள்ளும் காட்சியில் சந்தானம் அந்த இக்கட்டை நீண்ட நெடுநேரம் சிரித்து ரசிப்பார். 'பாஸ் என்கிற பாஸ்கர்'னில் பாஸ், நல்லதம்பியை அஜித், விஜய் ரசிகர்களிடையே மாட்ட வைத்து அடிவாங்க வைக்கிறான். பிறகு கடன் வாங்கி டியோட்டோரியல் ஆரம்பிக்க செய்து அவன் குடும்பத்தை நடுத்தெருவுக்கு தள்ளுகிற நிலைக்கு கிட்டத்தட்ட கொண்டு வருகிறான். தொடர்ந்து பாஸினால் தனக்கு நேர்கிற தொல்லைகளைப் பற்றி அவன் அங்கலாய்க்கும் போதும் அதை பாஸும் அவனும் உள்ளூர ரசிப்பதையும் உணர்கிறோம். இரு நண்பர்களுக்கும் இடையிலான இந்த வெறுப்புக்கும் அன்புக்கும் இடையிலான உறவு நகைச்சுவை மோதல் வழியாக ஒரு அன்னியோன்யம் கொள்கிறது. நம் சமூக அமைப்பில் காதலும், தொடர்ந்து குடும்ப உருவாக்கமும் நட்புக்கான வெளியை கிட்டத்தட்ட இல்லாமல் செய்துவிடுகிறது. ஒருவேளை ராஜேஷின் நண்பர்கள் முடிந்தவரை பரஸ்பரம் இன்னொருவரின் காதலை பிரித்து வைப்பதில் அவ்வளவு அக்

கறை காட்டுவது அதன் வழி மட்டும் தான் தம் நட்பு தொடரமுடியும் என்பதால் இருக்கலாம்.

'பாஸ் என்கிற பாஸ்கரன்' படத்தின் முதல் காட்சியே பாஸ் தன் நண்பனான நல்லதம்பியை ஒரு கத்தியுடன் தெருவில் துரத்துவதில் தான் துவங்குகிறது. காதல் கைகூடி திருமணத்தில் முடியப் போகிற தருணத்தில், நல்லதம்பி பெண்ணின் அப்பாவை கலாய்த்து, ஒரு முட்டுக் கட்டையை உருவாக்குகிறான். இதை அவன் வேண்டுமென்றே செய்கிறானா என்பது தெரியவில்லை. ஆனால், 'ஒரு கல் ஒரு கண்ணாடி' முழுக்க முழுக்க நண்பர்கள் ஒருவர் இன்னொருவரின் காதலுக்கு முட்டுக் கட்டை போட்டபடியே இருக்கிறார்கள். இதனாலே பிரிகிறார்கள், காதலியோடு சேர்கிறார்கள்; பிறகு உடனே காதலியைப் பிரிந்து நண்பனோடு சேர்கிறார்கள். இந்நண்பர்களுக்கு எது முக்கியம் நட்பா காதலா? சரவணனும் பார்த்த சாரதியும் தத்தமது காதலிகள் நண்பனைக் கைவிட கேட்க, மறுத்து காதலைத் துறக்கிறார்கள். ஆனால், அடுத்த காட்சியில் காதலிக்காக நண்பனையும் துறக்கிறார்கள். இதில், எங்கு உண்மையாக இருக்கிறார்கள் என்று சொல்வது கடினம். இந்த மென்மையான பூடகம்தான் இப்படத்தின் அழகு எனலாம். காதலியை இழக்கும் போது சரவணன் துயரம் கொள்கிறான். ஆனால், எந்த சூழலிலும் அவன் நண்பனை இழப்பதில்லை. ஊடல்கள் காட்சிக்குக் காட்சி தோன்றினாலும் அதை எளிதில் கடந்துபோக முடிகிறது. ஆனால், காதலில் புரிந்துணர்வும் ஊடலைத் தீர்ப்பதும் அவ்வளவு எளிதாக இல்லை. இதனால்தான் அவனுக்கு நண்பனின் அருகாமை இன்றி காதலை எதிர்கொள்வது சிரமமாக இருக்கிறது. 'பாஸ் என்கிற பாஸ்கர'னில் நல்லதம்பி தன் நண்பனுக்குக் காதல் வகுப்பெடுப்பது ஆகட்டும், 'ஒரு கல் ஒரு கண்ணாடி'யில் பார்த்தா தொடர்ந்து நண்பனின் காதலில் குறிக்கிடுவது ஆகட்டும், பெண்ணுறவை நேரடியாக அணுகுவதில் ஒரு பெரும் தயக்கம், வெங்கட் பிரபுவின் படங்களில் உள்ளதுபோல், இப்படங்களிலும் உள்ளது. 'சென்னை *28*', 'கோவா' போல் 'ஒரு கல் ஒரு கண்ணாடி'யிலும் சரவணனும் பார்த்தாவும் தம் காதலிகளான இரு பெண்களையும் சேர்ந்துதான் சைட் அடித்து ரசித்து வெறுத்து பிரித்துக் கொள்கிறார்கள்.

ஆனால், ஓரினக் காதலர்களைப் போல் அல்லாது 'புரோமேன்ஸ்' நண்பர்களுக்கு பெண்கள் நிச்சயம் தேவைப்படுகிறார்கள்; அதேவேளை தேவையில்லாமலும் இருக்கிறார்கள். அவர்களின் காதல் இதற்கு இடைப்பட்டு எங்கோ இருக்கிறது. 'ஒரு கல் ஒரு கண்ணாடி'யில் வரும் காதலைப் போல் அதுவும் புதிராக இருக்கிறது.

காட்சிப்பிழை - சந்தா விபரம்

இந்தியா	பிற நாடுகள்
• தனி இதழ்: 20 ரூபாய்	• தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
• ஓராண்டு சந்தா: 200 ரூபாய்	• ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
• இரண்டாண்டு சந்தா: 380 ரூபாய்	• இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
• ஐந்தாண்டு சந்தா: 750 ரூபாய்	• ஐந்தாண்டு சந்தா: 5000 ரூபாய்

சந்தா செலுத்த எளிய வழி

▸ சந்தாத் தொகையை **KAATCHIPPIZHAII** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ வரைவோலையாகவோ வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: Kaatchippizhai, #16/25, Second Seeward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041. Phone: 9944583282 / 9952972557

(அல்லது) ஐசிஐசிஐ வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். **Name:** Kaatchippizhai, **No:** 057705500097, **Type:** Current Account, **Bank:** ICICI Bank, **Branch:** No. 1, Thirumalai Road, T Nagar, Chennai - 600 017 , **IFSC Code:** ICIC0000577 (5th character is zero), **MICR Code:** 600229035

▸ வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchippizhai@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது Kaatchippizhai, 16/25 Second Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 004 என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டுகிறோம். அல்லது 99445 83282, 99529 72557 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.

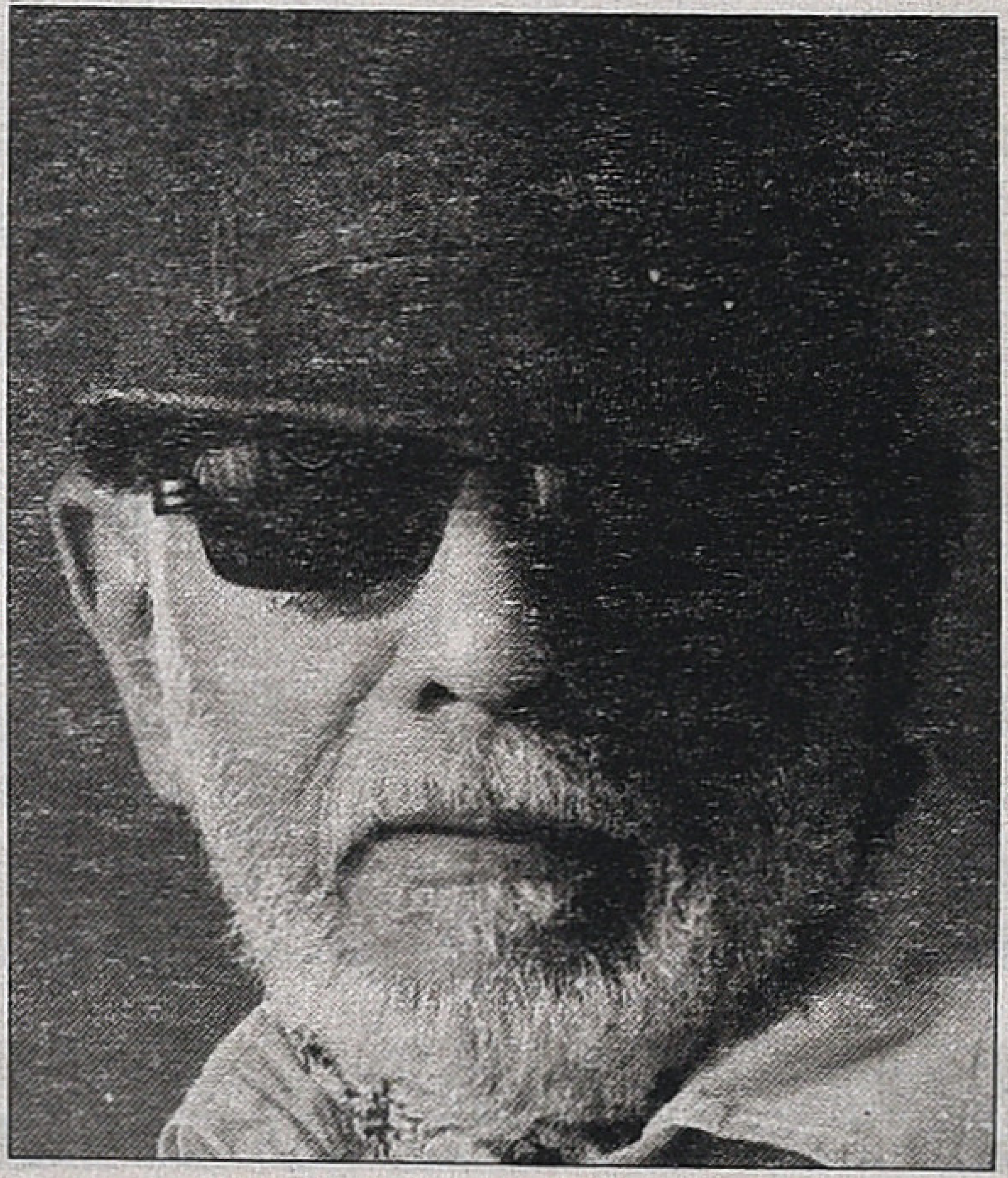
தலைமுறைகள்

பாலு மகேந்திரா சொக்கலிங்க பாகவதர் ஆனபோது

வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

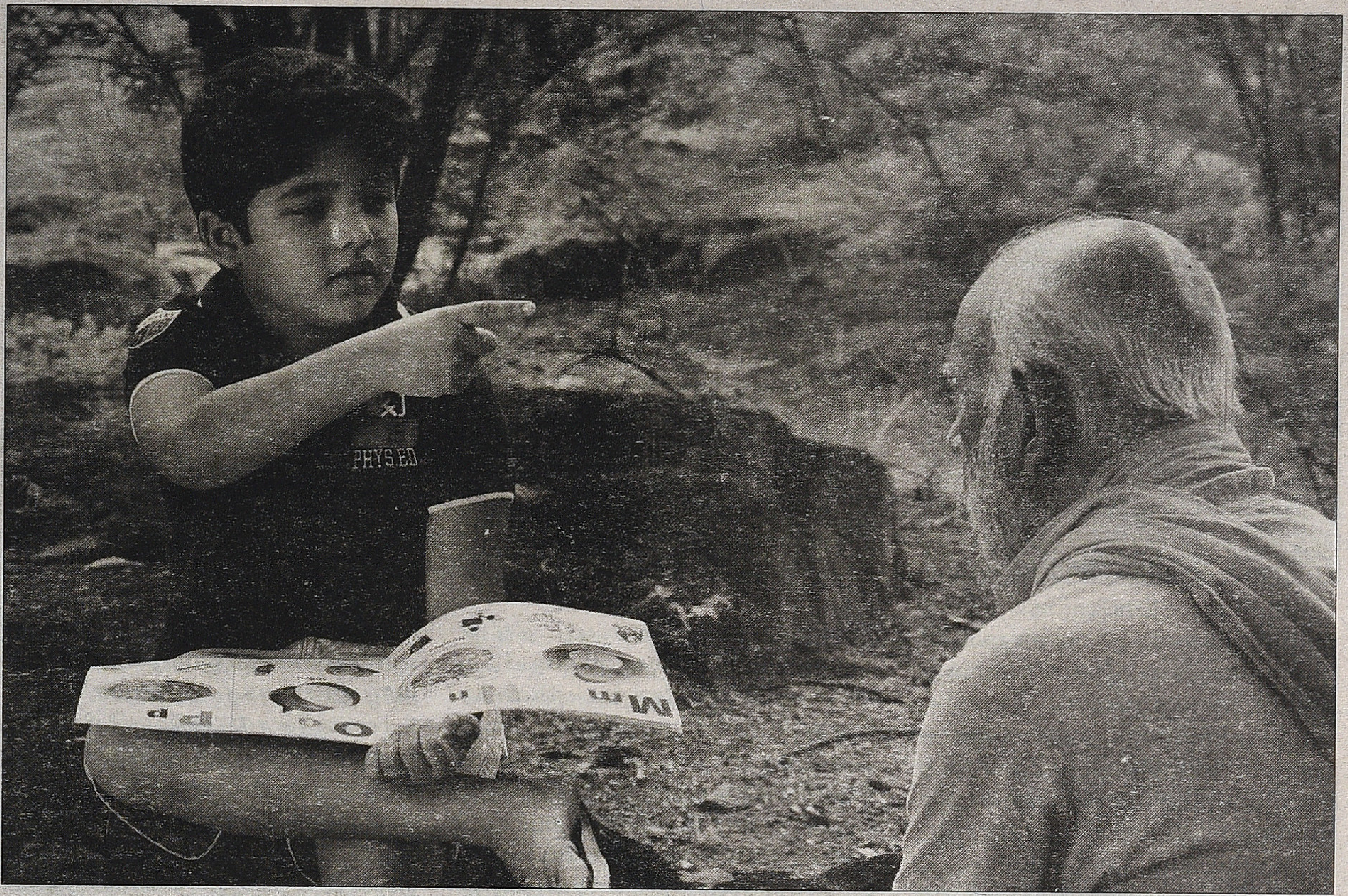
எழுபதுகளின் நடுவில், தமிழ் சினிமாவிற்கான புதிய பரிமாணத்தை உருவாக்கிய படைப்பாளிகளின் பட்டியலில் பிரதானமான இடத்தைப் பிடித்தவர்களில் ஒருவர் பாலு மகேந்திரா. தமிழ் சினிமாவின் இயங்கு தளத்தை விரிவாக்குவதில் அவர்கள் செய்த பங்களிப்பு மகத்தானது. ஆனாலும், அக்காலகட்ட படைப்பாளிகள் ஒவ்வொருவரும் தமக்கேயான பிரத்யேக முறைமைகளில் அந்தத் தளத்தில் வினையாற்றினர். அந்த வினையாற்றலுக்கான பயிற்சிகளும் அறிதல்களும் ஒவ்வொருவருக்கும் வெவ்வேறு வகையிலும் நேர்ந்தது. பாரதிராஜாவும் மகேந்திரனும் தமிழ் சினிமா உருவாக்க வெளியிலிருந்தே தமக்கான முறைமைகளைக் கற்றனர். ஆனால், முற்றிலும் கல்விப்புலம் சார்ந்த திரைக்கலைக் கல்வியை அதன் பிரதான கேந்திரமாகக் கருதப்படும் பூனா திரைப்படக் கல்லூரியில் கற்று, தமிழ் சினிமா உருவாக்க வந்த முதல் தமிழ் ஆளுமை பாலு மகேந்திரா.

பூனா திரைப்படக் கல்லூரி வழியாக அறிமுகமான அயலக சினிமாவும் திரைப்படக் கோட்பாடுகளும், இந்திய பிரதேசங்களில் உருவான திரைப்படங்களில் தமது தாக்கத்தை உருவாக்க முனைந்தபோது, இங்கு செயல்படத் துவங்கியவர், பாலு மகேந்திரா. பாரதிராஜாவும் மகேந்திரனும் உருவாக்கிய சினிமாக்களில் 'தமிழ் வாழ்வு' அவரவர் பாணியில் பதிவான காலத்தில் இயங்கியவர் அவர். இன்னும் சொல்வதானால்



மகேந்திரனின் 'முள்ளும் மலரும்' திரைப்பட உருவாக்கத்தில் ஒளிப்பதிவிலும் அதன் திரைக்கதை அமைப்பிலும் பெரும் பங்காற்றியவர். ஆனால், பாலு மகேந்திரா இயக்கிய 'அழியாத கோலங்கள்' அந்த வகையிலான 'தமிழ் வாழ்வு' அடையாளங்களை பிரதானப்படுத்தவில்லை. அவரது பின்னரான 'கமர்சியல்'களும் பெரும்பாலும் 'பண்ணிய கதைகளே'. என்பதுகளின் இறுதியில் அவர் உருவாக்கி தேசிய விருது பெற்ற 'வீடு', 'சந்தியாராகம்' திரைப்படங்கள் அவரது மிக முக்கியமான திரைப்படங்கள்தாம் என்றபோதும், அவற்றிலும் துலக்கமான அடையாளங்கள் வெகு சொற்பமே. அதிலும், முக்கியமாக ஈழமண்ணிலிருந்து வந்த ஒரு மா கலைஞனின் 'சொந்த அடையாளம்' அவர் திரைப்படங்களில் அறவே இல்லை. இந்தப் பின்னணியில்தான் 'தலைமுறைகள்' மிக முக்கியமான திரைப்படமாகிறது.

கணீரென்ற தேவாரப் பாடலுடன் துவங்கும் திரைப்படம் அந்தப் புள்ளியிலேயே தனது அடையாளத்தைத்



துலக்கமாக்கிவிடுகிறது. ‘தலைமுறைகள்’ திரைப்படத்தின் பிரதான பாத்திரமான ‘சுப்பு’ என நண்பர் லட்சுமணனால் அழைக்கப்படும் சுப்பிரமணியபிள்ளை அல்லது சிவசுப்ரமணியபிள்ளை அல்லது இந்த ரீதியிலான ஏதோவொரு பிள்ளையாக அறிமுகமாகும் இயக்குனர் பாலு மகேந்திராவை திரையில் பார்த்தபோது தவிர்க்கவியலாமல் சொக்கலிங்க பாகவதரின் நினைவு வந்து போனது. 2002இல் தனது தொண்ணூற்றிரண்டாவது வயதில் மரணமடைந்த சொக்கலிங்க பாகவதர், தன் வாழ்நாள் முழுவதும் நடிகர்தான் என்றபோதும் அவரது நீங்காத நினைவுகள் பாலு மகேந்திரா அவர்கள் உருவாக்கிய பாத்திரங்கள் வழி மட்டுமே.

முதுமையின் இயல்பையும் எளிமையையும் உருவகவடிவில் காட்சிப் படுத்தியவர் சொக்கலிங்க பாகவதர். ‘வீடு’, ‘சந்தியாராகம்’ இரண்டு திரைப்படங்களின் ஜீவனும் அவர் உருவழியே திரை இருப்புக் கொண்டது. அதிலும் குறிப்பாக, ‘சந்தியாராகம்’ படத்தை, அவரது உடல்மொழி வழங்கிய உத்தர வாதத்தினால் உந்துதல் பெற்று பாலு மகேந்திரா உருவாக்கிய சித்திரம் எனலாம். தனது தீவிரமான கதைக்களங்களுக்கான நாயகனாக தான் கண்டடைந்த அந்த நாயகன் விட்டுச்சென்ற வெற்றிடத்தை நிரப்பும் தார்மீகப் பொறுப்பை பாலு மகேந்திரா ஏற்றிருக்கிறார். இந்த தார்மீக நடவடிக்கையில் அதியற்புதமான ரசவாதமொன்று நிகழ்ந்துவிட்டிருக்கிறது. சொக்கலிங்க பாகவதர் உடல்வழியாகப் பேசியதுவரை அல்லது நடமாடியது வரை அதனுள் கரைந்திருந்த தன் அடையாளத்தை ரகசியமாக்குவதில் வெற்றி பெற்றிருந்த பாலுமகேந்திரா இங்கு அரங்குக்கு வந்துவிட்டிருக்கிறார். நிகழ்களம், காலம் ஆகியவற்றைக் குலைத்துப் போட்டு ஒரு சமகாலக் கதை என்ற பாவனையில் தான் இதுவரை பேசத்தவறிய, பேசுவதைத் தவிர்த்த ‘தன் கதையை’ பேசிவிட்டிருக்கிறார்.

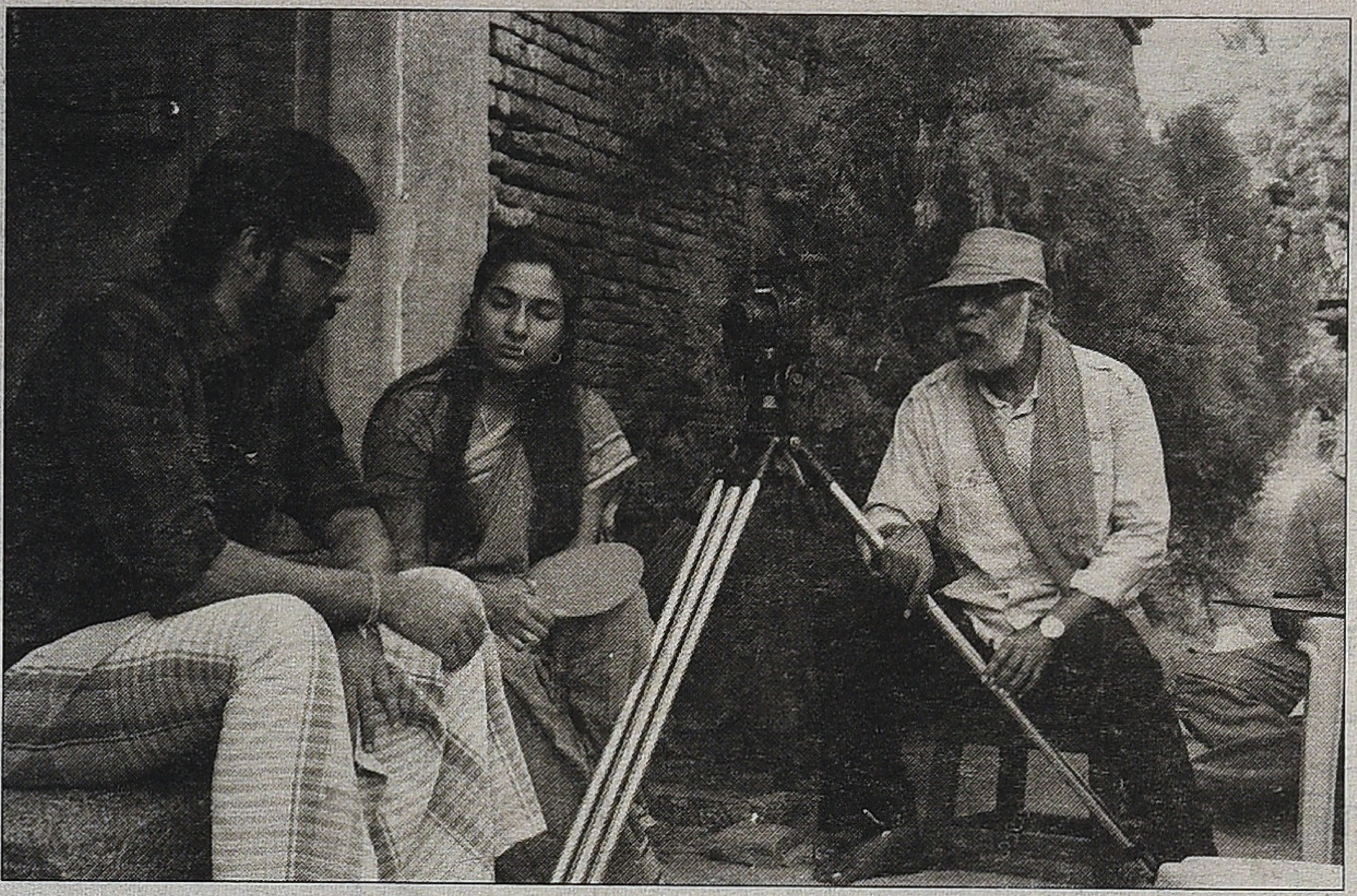
‘தலைமுறைகள்’ திரைப்படம் நிகழும் காலம் 2013ஆம் வருடம் என்று காட்டும் டைட்டில் கார்டை மட்டும் மறந்துவிட்டுப் பார்த்தால் அத்திரைப்படத்தின் காலம் எழுபதுகளில் உறைந்திருப்பது புலப்படும். அந்த வீடும் மனிதர்களும் அந்தக் காலத்தைச் சேர்ந்தவர்களே. அந்தப் பிரதேசத்திற்குள் நுழையும் ஒரே நவீன கருவி மாருதி வேகன் கார் மட்டுமே. அதேபோல் சென்னையும் காவேரிபுரமும் கதைநிகழும் களத்தை குழப்புவதற்கான பெயர்கள் மட்டுமே. அதிலும் காவேரிபுரம் எனும் கற்பித நிலம் சந்தர்ப்பவசமானதன்று. தமிழ் நாட்டின் ஏதோ ஒரு கிராமத்தை அதன் பெயர் மற்றும் பூகோள அடையாளங்களோடு குறிப் பிடுவது கதைக்களத்தினை, அதன் அந்தராத்மாவான மனிதனை சரியாகச் சுட்டாது என்பதுதான் இதன் நோக்கம். கதை நிகழும் காலம் ஏகதேசமாக எழுபதுகள் என்றால், அது நிகழும் பூமி பாலு மகேந்திராவின் பூர்வீகமான மட்டக்களப்பும் அதன் பகுதிகளுமே. பழமையும் மூப்பும் நிறைந்த அந்த வீடு ஒரு யாழ் வெள்ளாளக் குடியிருப்பே. சொக்கலிங்க பாகவதர் குரல்வழியாகப் பேசியது வரையிலான ‘மொழி’ இங்கு முற்றிலுமாக வேறாகி

யிருக்கிறது. பாலு மகேந்திரா தன் சொந்தக்குரலில் பேசத் துவங்கியதும் 'அவரது கற்பிதங்கள்' கரைந்து போகின்றன. சைவத்திலும் சாதியத்திலும் அசைக்க முடியாத நம்பிக்கையும், பெருமிதமும் கொண்ட யாழ் வெள்ளாளன் கொக்கரித்தபடி அந்தப் பழம் வீட்டின் முற்றத்தையும் உள்கட்டையும் முன் திண்ணையையும் நிறைத்து நிற்கிறான். 'வீடு' மற்றும் 'சந்தியாராகம்' திரைப்படங்களின் நாயகனான 'கண்ணியமான' மனிதனில்லை இந்தப் 'பிள்ளை'. அதிலும் 'சந்தியாராக'த்தில் தான் வளர்த்து ஆளாக்கிய அண்ணன் மகனின் 'சூழல்' தன்னை ஏற்க முடியாததை 'மிகக் கண்ணியமாக' ஒப்புக்கொண்டு எந்தவிதமான 'இயல்பான' எதிர்வினைகள் இன்றி அவ்விடத்தைவிட்டு அகன்றுவிடும் மனிதனில்லை இவன். நான்கு வருடங்களாகத் தன்னை ஒரு எட்டு வந்து பார்க்காத, அம்மையின் மரணச் செய்திக்கும் 'அசையாத' மகனை நம்பி சென்னை வந்து, அவனது 'இருப்பில்' தனக்கு இடமில்லை எனப் புரிந்ததும், தனது சுயகௌரவத்திற்கு 'இழுக்கு' ஏற்படாமல் விலகி விடும் மனிதனில்லை இவன். 'முதியோர் இல்லம்' எனும் வாய்ப்பு முதலிலேயே தெரிந்திருந்தால் துவக்கத்திலேயே மகன் வீட்டிற்கு வருவதைத் தவிர்த்திருப்பேன் என தெரிவிக்கும் 'அப்பா' இல்லை இவன்.

பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் கழிந்து வீட்டின் வாசல் படலுக்கு வெளியே நிற்கும் மகனை, 'கண்ட நாயெல்லாம்' என்ற வசையுடன் எதிர்கொள்ளும் யாழ்ப்பாணத்து வெள்ளாளன் 'சுப்பு'. தனது பக்கவாதநோய் பற்றிய செய்திகூட தனது மருத்துவரான மகனுக்குத் தெரிவிக்கப்படக்கூடாது என்பதில் தெளிவாக இருக்கும் அப்பன். சாதியையும் மொழியையும் மீறி ஒரு பெண்ணைக் காதலித்து திருமணம் செய்துகொண்டு, மாலையும் கழுத்துமாக வந்து நிற்கும் மகனையும் அவனது மொழிபுரியாத இளம் மனைவியையும் சுடுசொற்களால் அர்ச்சனை செய்து 'எடுப்பிற்கு' வராதே என விரட்டுபவன் இவன். 'என் எழவுல கூட விழக்கூடாதுடா' என்ற தென் தமிழ்நாட்டு பேச்சின் அர்த்தம் கொண்ட யாழ்ப்பாணத்துச் சொல்தான் திரைப்படத்தின் காலத்தை, பூமியை நிர்ணயித்து விடுகிற சொல். அந்தப் புள்ளியில் சென்னையும் காவேரிபுரமும் கரைந்துபோய் யாழ் பூமி துலக்கமாக வெளிப்படுகிறது. இந்தப் புரிதல் ஏற்பட்டவுடன், தமிழ் அறியாத 'அந்தப் பெண்' ஒரு சிங்களப்பெண் தான் என்பதும் தெளிவாகிவிடுகிறது. தனது சமையலறையின் 'சைவப் புனிதத்தை' காத்துக்கொள்ள மகனின் 'மனைவி' தனியாக சமைத்துக் கொள்ளவேண்டுமென கட்டளையிடுகிறான். பிரசவிக்கப் போய்விடும் மகள் இல்லாத வீட்டில் தானே சமைக்க முனைந்து உதவ வரும் மகனை உதாசீனம் செய்கிறான். இதெற்கெல்லாம் முத்தாய்ப்பாக தான் வாதம் வந்து கிடந்தபோது, இடத்தைவிட்டு அகலாமல் மருத்துவமனையில் பார்த்துக் கொண்ட 'விஜிஅம்மா' என்ற இரண்டாவது மனைவி அல்லது காதலியையும் அவளது மகளையும், தன் வீட்டில் 'சேர்த்துக்' கொள்பவனில்லை இந்த வெள்ளாளன். அக்கா பிரசவத்திற்குப் போய்விட்டாள் என்று அறிந்து அப்பனுக்கு சோறு கொண்டுவரும் 'மகளிடம்' தான் 'வெளிச்சோறு' சாப்பிடமாட்டேனென்பது தெரியாதா, என்று பொய் வீம்பு பேசும் மனிதன் பாலு மகேந்திராவின் பூர்விகப் பிரதேசத்தின் 'ஒரு நாளைய' 'மன(ண)ம்' மாறாத மனிதன். ஆனாலும், அவன் 'மகளை' 'நீ யார்' என்று கேட்பதில்லை. மாறாக அப்பனின் அதிகாரம் குறையாமல் 'ஏண்டி பள்ளிக்கூடத்துக்கு போகலயா' என்றுமட்டும் தன் உரிமையை நிலைநாட்டுகிறான். யாழ் வாழ்வின் அச்சு அசலான அடையாளங்களோடு பதிவாகியிருக்கும் இந்த உறவு மிக முக்கியமானது. சிறுவயதிலேயே தாயை (அக்காவின் சாயலிலான அம்மா) இழந்துவிட்ட டாக்டர் சிவராமனுக்கு 'விஜிஅம்மா' நினைவிருக்கிறது. திரைப்படத்தின் எந்த பிரேமிலும் வராத 'விஜி அம்மா' திரைப்படத்தின் மிக முக்கியமான பாத்திரம். 'மகள்' இயல்பாகவும் உரிமையாகவும் வந்து போகும் வீட்டிற்கு 'விஜி அம்மா' வருவதேயில்லை. அந்த சிறுபெண்ணும் சுப்புவின் நேரடி 'மகள்' என்பதற்கான தெளிவான ஆதாரங்கள் இல்லை. ஆனால், 'விஜி அம்மா' வேற்று சாதிப்பெண், அவர்களுக்கிடையிலான உறவு முறைப்படியான அல்லது அங்கீகரிக்கப்பட்ட உறவில்லை என்பது மட்டும் தெளிவாக இருக்கிறது.

வீம்பும் வீராப்புமான 'பிள்ளை' சற்று நெகிழ்வது மகனின் பரிவான சிசுருஷையில் என்றால், கரைந்து அழுது விடுவது பேரனை இனம்கண்டு கொள்ளும் போதுதான்.

'சந்தியாராகத்'தில் மனைவி விசாலாட்சி இறந்ததும் சொக்கலிங்க பாகவதர் அழும் அழுகையும், இங்கு 'சுப்பு'வின் அழுகையும் நேரெதிர் தளங்களில் இயங்குபவை. அழுகை அதுவரையிலான 'கம்பீரத்தை' குலைப்பதில் ஒரேவிதமாக செயல்பட்டபோதும், ஒன்று நிராதரவாகி நிற்கும் அவலத்தையும், மற்றொன்று



மீண்டுவிட்ட அல்லது தொடரப்போகும் 'தன் அடையாளத்தை' கண்டுகொண்டதன் நெகிழ்வின் வெளிப்பாடாகின்றது. தமிழ் வாத்தியாரான தாத்தாவுக்கு 'தன் தொடர்ச்சி' தமிழ் மொழியின்றி இருப்பதுதான் பெரும் அதிர்ச்சி. தன் இருப்பின் ஆதாரமான தன் மொழியை பேரனுக்குக் கடத்துவதில்தான் தன் தொடர்ச்சி உறுதியாகிறது என்ற சிந்தனை வந்ததும் திட்டங்கள் தெளிவாகின்றன. மகள் வயிற்றுப் பிள்ளைகளான மூன்று பேரப் 'பிள்ளைகள்' இருந்தபோதும், மகனின் மகன் தொடர்ச்சியின் அதிகாரப் பூர்வமான அடையாளமாகிறான். அவன் தமிழ் கற்றுக்கொள்வதும், அதன்வழியாக 'ஆதித்யா பிள்ளை' ஆவதும் 'சுப்புபிள்ளை'யின் ஆதர்சமாகின்றன. இந்தத் தொடர்ச்சியை உறுதி செய்யும் போக்கினை நிறுவும் காரியத்தில் துணை புரிபவள் ஸ்டெல்லா. 'ஆதரவற்றோர் பள்ளி'யில் வளர்ந்து மருத்துவராகியிருக்கும் அந்த கிறித்தவப் பெண்ணுக்குக் கொண்டாட எந்தப் 'பூர்வீகமும்' இல்லை. எனவே இனம், மொழி, கலாசாரம் எனபது தன் கணவனது அடையாளம் சார்ந்ததாய் இருப்பதில் அவளுக்கு எந்த ஆட்சேபமுமில்லை. ஸ்டெல்லாவின் இந்த நடவடிக்கையே திரைப்படத்தின் 'காலத்தை' நிர்ணயிக்க உதவும் முக்கிய காரணி. 2013ஆம் ஆண்டில் இப்படி ஒரு தீர்மானம் சாத்தியமா என்பது கேள்விக்குரிய ஒன்று. பன்மைத்துவமும் பெண்ணியப் பார்வைகளும் பெருமளவில் துலக்கமடைந்துவரும் நாளில், பொருளாதார சுதந்திரமும் சமுகத் 'தன்னிருப்பும்' கொண்ட பெண்ணொருத்தி, இந்தவிதமான 'புரிதலை' பெறுவது சாத்தியமற்றதும் விரும்பத்தக்கதும் அல்லாமல் ஆகிவிடும் வாய்ப்பு மிக அதிகம். எனவேதான், இது பிரதானமாக அறுபதுகள் மற்றும் எழுபதுகளின் 'மனநிலை' எனத் தீர்மானிக்க வேண்டியதாகிறது. அதேபோல் திரைப்படத்தின் மொத்தப் பரப்பிலும் நிலப்பிரபுத்துவ விழுமியங்களை உயர்த்திப் பிடிப்பதான போக்கும் பிரதானமாகிறது. சிவன் கோவில் சன்னிதானத்தில் நெல் பரப்பி 'அ' எழுதும் ஆதித்யா, அவனது ஆதித்யா பிள்ளையாக்கப்படுவதற்கான முனைப்பு எழும்போது சாதியை எதிர்கொள்ள வேண்டியவனாகிறான். சுப்புவின் சாதியத்தை மட்டுப்படுத்த கதைப் பரப்பில் வலிந்து நுழைக்கப் பட்டிருக்கிறார் ஒரு கிறித்துவப் பாதிரி. நாலு கிலோமிட்டர் நடந்து போனால் மட்டுமே அடையக்கூடிய தேவாலயம் ஒன்று எங்கோ இருக்க பாதிரி மட்டும் அங்கியுடன் திரைப் படத்தின் பலகாட்சிகளில் பிரசன்னமாகிறார். அவரது இருப்பின் நோக்கம் சுப்புவின் 'சாதிய விலக்கத்தை' சாத்தியமாக்க மட்டுமே. இந்தப் புள்ளியில் யாழ் பகுதி கிறித்தவ வெள்ளாளர்கள் ஓரளவில் தங்களது பூர்வீக சைவத்தையும், கிறித்துவத்தையும் ஒருசேர கைக்கொள்பவர்களோ என்ற ஐயத்தை நானறிந்த புலம்பெயர் வாழ்விலிருந்து 'கந்தசஷ்டி'க்கும், சிதம்பரம் நடராஜர் கோவிலுக்கும் வரும் 'பால சிங்கங்கள்' உருவாக்கியபடி இருக்கிறார்கள். இதற்கு இணையாக திருப்பதி வெங்கடாசலபதியை வணங்க வரும் 'பௌத்தப் புனிதன்' ராஜபக்சேவும் நம்மைக் குழப்புபவர்களே. இலங்கையின் இறை நம்பிக்கைகள் தெளிவற்றுக் கலக்கும் தன்மை கொண்டவையோ என்ற ஐயம் எழாமலில்லை.

ஒருபுள்ளியில் 'சாதியை விட்டு விடும்'(!?) சுப்புவிற்கு பேரனிடம் ஒரே வேண்டுகோள்தான் மிச்சமாகிறது. அது 'தாத்தாவையும் தமிழையும் மறந்து விடாதே' என்பதே. பிற அடையாளங்களெல்லாம் பின் சென்றுவிட தாத்தாவும், தமிழும் ஒன்றாகி ஆதித்யாவின் பிரதான அடையாளமாகிறது. தமிழ் எனும் அடையாளத்தில் தன் இன்னபிற அடையாளங்களை கரைத்து விடுகிறான் ஆதித்யா. கவிதை நூலுக்கான விழா நடக்கும் அரங்கம் 2032இல் என்று காட்டப்பட்டாலும் அதன் அமைப்பு சமகால அடையாளங்கள் மட்டுமே கொண்டது. அது 2013ஆம் ஆண்டுதான். தாத்தாவின் மரணம் நேர்ந்தது தோராயமாக 1983களில் என அனுமானிக்க முடியும். அந்த வகையில் இறுதியில் பேச்சின்றி கண்ணீர் சொட்ட நிற்கும் ஆதித்யா தமிழின் / தமிழனின் உருவக அடையாளமாகிறான். இடையில் கடந்துவிட்ட முப்பது ஆண்டுகால வலிகளையும் துயரங்களையும் பேரிழப்புகளையும் கண்ணீரோடு கடந்துவிட முயல்கிறான். அதில் இணைகிறோம் பாலு மகேந்திராவோடு நாமும்.

காட்சியில் மொழிதல்

செழியன்

ஒரு செய்தி அல்லது உணர்வுப் பரிவர்த்தனையை மூன்று விதமாக நிகழ்த்தலாம். ஒன்று, குரல் எழுப்பும் ஒலி வழியாக; இரண்டாவது, நம் உடல் மொழியின் சைகைகள் வழியாக; மூன்றாவது, சித்திரங்கள் வழியாக. ஆதியில் இந்த மூன்றுவிதமான வெளிப்பாடுகளே இருந்தன. இந்த வெளிப்பாட்டில் முதல் இரண்டு பரிவர்த்தனைகள் (Communication) நம் உடலுடன் நேரடியாகத் தொடர்பு கொண்டவை. மூன்றாவது மட்டும் கொஞ்சம் விசித்திரமானது. ஏனெனில், உடலுடன் நேரடியாகத் தொடர்பில்லாத, கோடுகள் அல்லது வண்ணங்கள் என்று மனிதனின் கற்பனை சார்ந்தது இந்த வெளிப்பாட்டு முறை. எனவே, இது ஒலியைப் போலவோ உடல்மொழியைப் போலவோ எளிமையாக இல்லை.

ஒலி வழியான வெளிப்பாட்டிலும் உடல் வழியான வெளிப்பாட்டிலும் நேரடியான ஒற்றை அர்த்தம் மட்டுமே இருக்கிறது. ஆனால், கற்பனை சார்ந்த சித்திர வெளிப்பாட்டில் நேரடித்தன்மையை விட குறியீட்டுத் தன்மையே அதிகமாக இருக்கிறது. உதாரணத்துக்கு, குகைகளில் வரையப்பட்டிருந்த மாடுகள் என்பவை மாடுகளை உருவ அளவில் குறிக்கும் வரைகோடுகளாக மட்டுமே இருந்தன.

இவ்வாறான மூன்று வெளிப்பாட்டு முறைகளும் காலப்போக்கில் துல்லியம் கொண்டன. உதாரணமாக, பயத்திற்கும் மகிழ்ச்சிக்கும் ஆதி மனிதன் எழுப்பிய துண்டு துண்டான ஒலிகள் கால வளர்ச்சியில் தொடர்ச்சியான ஒலியாக, அர்த்தம் கொண்ட சொற்களாலான மொழியாக மாறியது. உடல்மொழி என்பது சப்தங்களின் வழியான பரிவர்த்தனை தோன்றுவதற்கு முந்தியது.

காலவளர்ச்சியில் இந்த சைகை வெளிப்பாடும் தொடர்ச்சியான அசைவுகளின் வழியே ஒரு இலக்கணத்தை உருவாக்கி அது ஒரு சமிக்ஞை மொழியாக (Sign Language) இன்று வளர்ந்திருக்கிறது. குரல் வழியாக நாம் பயன்படுத்தும் மொழி, உடல் அசைவுகள் வழியே நாம் பயன்படுத்தும் சமிக்ஞை மொழி என இந்த இரண்டு வெளிப்பாட்டு முறையும் நேரடியானது என்றாலும் இதில் இருக்கிற மௌனம் என்பது சற்றே சிக்கலானது. மௌனம் சம்மதம் என்று நாமாகப் புரிந்துகொள்ளலாமே தவிர எப்போதும் மௌனம் என்பது சம்மதம் அல்ல. எனவே, ஒலியற்ற இந்த வெளிப்பாடு இருண்மையானது. உடல் அசைவற்று இருந்தாலும், அல்லது வாய்திறந்து பேசாமல் மௌனம் காத்தாலும், ஒருவர் என்ன சொல்ல விரும்புகிறார் என்பது நம் ஊகம் சார்ந்ததாகவே இருக்க முடியும்.

இவ்வாறு மொழி, உடல் மொழி இரண்டின் வழியாக நாம் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகிறோம். இதில் உடல் நேரடியான பங்கினை

ஆதிமனிதனின் காட்சி மொழி

வகிக்கிறது அல்லது மௌனமாக வேனும் ஸ்தூலமாக எதிரில் இருக் கிறது.

மூன்றாவதாக நாம் பயன்படுத்தும் வெளிப்பாட்டு ஊடகமான சித்திரம் என்பது கோடுகளாக, வண்ணங் களாக, வெளியாக என்று உடல் நேரடியாகப் பங்குபெறாமல் மனித னின் கற்பனை வழியாக இது நிகழ் கிறது. மேலும், ஒரு உருவத்தை ஒருவர் எப்படிப் புரிந்துகொள்கிறார், அதை அவர் எப்படி வெளிப்படுத்த விரும்புகிறார், அவர் மனம் சார்ந்த பதிவுகள் ஆகிய மூன்றும் சார்ந்தும் இந்த வெளிப்பாடு முறையின் தன்மை மாறுபடுகிறது. நீலம் என் கிற வண்ணத்துக்கு ஓர் உணர்வின் அர்த்தமும், கோடுகளின் வேகத்திற் கேற்ப அதிலிருந்து நாம் புனைந்து கொள்ளும் அர்த்தமும் எல்லோ ருக்கும் பொதுவானதல்ல. சித்திரங் களோடு நமக்கு இருக்கும் பரிச்சயமும் வண்ணம் சார்ந்த பழக்கமும் கொண்டு ஒரு சித்திரத்தைப் பார்க்கையில், ஒருவிதமான அர்த் தங்களை அது சொல்லலாம்; சொல்லாமலும் போகலாம். இந்த அர்த்தப் பரிவர்த்தனை என்பது ஒவ்வொருவருக்கும் அவரவர் உணர்வு நிலைக்கேற்ப மாறுபடும். இந்த மாறுபாட்டில் இருந்துதான் சித்திரங்கள் வழியே உருவாகும் மொழியில் ஒருவிதமான கடினத் தன்மை தோன்றுகிறது.

ஒரு சித்திரம் உருவாக்கும் காட்சி என்பதும், அது வெளிப்படுத்த விரும்பும் செய்தி அல்லது அதன் மொழி என்பதும், பார்க்கிற சித்திரத்தை நம் மனதில் இருக்கும் காட்சியோடு அடையாளப்படுத்திக் கொள்ள முடிகிற போதுதான் பரிவர்த் தனை நிகழும். இல்லையெனில் அது வெறும் கோடுகளாக கிறுக்கல் களாக முடிந்து போகும். தமிழ் தெரி யாதவருக்கு அதன் லிபிகள் வெறும் கிறுக்கல்தான். அதுபோலவே மாடு என்கிற மிருகத்தைப் பார்த்திராத ஒருவருக்கு அது ஒரு உருவம், அவ்வளவுதான். மனதில் இருக்கும் மொழியோடு, உருவங்களோடு பொருந்தும் போதுதான் ஒரு சித்திரம் நம்மோடு பேசுகிறது. இவ்வாறு தனது கற்பனை வழியே இன்னொரு மனிதனோடு பேசுவதற்கு, தான் நினைப்பது இதுதான் என்று ஒழுங் கான செய்திப் பரிவர்த்தனை செய் வதற்கு, ஒரு தொடர்ச்சி தேவைப் பட்டது.

எனவே, தொடர்ச்சியான வெளிப் பாட்டிற்காக ஒலிகள் வளர்ந்து மொழிகள் ஆயின. உடல் மொழி வளர்ந்து சமிக்ஞை மொழியானது எனப் பார்த்தோம். சித்திரங்கள் ஒரு விதமான எழுத்துருக்களாக, ஆதிமனிதன் அறிந்த உருவங்களாக, கோடுகளால் ஆன வரைபடங்களாக மாறின; கோடுகள் பிறகு வண்ணங்கள் என்று வளர்ந்த இந்தக் குறியீட்டு வெளிப்பாட்டின் தொடர்ச்சியில் சித்திரங்கள் வெளிப்படுத்துகிற மொழி காட்சி மொழியானது.

காட்சி மொழியானது பல கலை களின் வழியே இலக்கணங்களைச் சேர்த்துக்கொண்டு மெல்ல வளர்ந்தது. சப்தங்களின் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட ஒலி மொழியாகிறது போல, உடலின் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட அசைவுகளின் தொடர்ச்சி சமிக்ஞை மொழியாகிறது போல, சித்திரங்களின் தொடர்ச்சி நிழற்படமாக, நடனமாக, நாடகமாக வளர்ந்து இப்போது திரைப்படமாகி

தொழில் நுட்பத்துடன் கூடிய ஒரு காட்சிமொழியை முன்வைக்கிறது.

மொழி, உடல்மொழி என்கிற இரண்டு வெளிப்பாடு முறைகளை களையும் உள்வாங்கிக் கொண்டு, இன்னும் பல கலைவடிவங்களின் சிறந்த கூறுகளையும் இணைத்துக் கொண்டு அசைகிற சித்திரமாக திரைப்படம் வளர்ந்தது. இவ்வாறு வளர்ந்த திரைபடத்தினுள் நேரடியான மொழி சார்ந்த வெளிப்பாடும், உடல் மொழி சார்ந்த வெளிப்பாடும், சித்திரங்களுக்கே உரிய கற்பனை சார்ந்த மொழியும் இருக்கிறது. அத்துடன் சொற்களாலான மொழியை விடவும் மேம்பட்ட இசை என்கிற அரூப மொழியும் இருக்கிறது.

மனித வெளிப்பாட்டின் அடிப்படையான மூன்று வகைகளையும் உள்வாங்கிக் கொண்டு அத்துடன் இசையையும் உடன் இணைத்துக் கொண்டு ஒரு புதுவிதமான வெளிப்பாட்டு முறையை திரைப்படம் உருவாக்குகிறது. பலவிதமான வெளிப்பாட்டு முறைகள் ஒன்றிணைவதால் திரைப்படம் உருவாக்கும் மொழியில் பலவிதமான புதிர்த்தன்மைகள் உருவாகின்றன. உதாரணமாக, இரண்டு நேரடியான தனித்தனிக் காட்சிகள் ஒருவிதமான அர்த்தம் தருகின்றன. அதே இரண்டு தனிக் காட்சிகள் அடுத்தடுத்து இணையும் போது அவை தரும் உணர்வு வேறு. இசையுடன் இருக்கையில் ஒரு காட்சி தரும் உணர்வு வேறு; அதே காட்சியின் இசையை மாற்றினால் அல்லது நீக்கிவிட்டால் அது தரும் உணர்வு வேறு.

ஹைட்ரஜன், ஆக்சிஜன் என்கிற இரண்டு தனிமங்கள் ஒருகுறிப்பிட்ட விகிதத்தில் இணையும்போது அவை தண்ணீராகிறது. தண்ணீரில் இரண்டு தனிமங்கள் இருக்கின்றன என்றாலும் அவற்றின் குணம், தன்மை, பொருண்மை எல்லாமே இப்போது வேறு. வேதியியலின் இந்தத் தன்மை திரைப்படத்துக்கும் பொருந்தும். தனிமங்களின் விகிதம் மாறுகையில் அவை வேறு வேறு பொருட்களாக மாறுவது போலவே திரைப்படத்தில் ஒலியும் ஒளியும் இசையும் வண்ணமும் மாறும்போது புதிய புதிய உணர்வுகள் மாறித் தோன்றிக்கொண்டே இருக்கின்றன.

இத்தனை கலவையான பன்முகத் தன்மைகளைக் கொண்ட ஒரு திரைப்படம் தனக்கென ஒரு மொழியை எப்படி உருவாக்குகிறது? எந்த அளவுகோலின் வழியே இந்தக் காட்சி மொழி மேன்மையானதாகவும் கீழானதாகவும் கருதப்படுகிறது? இந்தக் காட்சி மொழி நம் திரைப்படங்களில் பயன்படுகின்றதா?

நாம் பேசுகிற மொழியை எடுத்துக்கொள்ளலாம். மொழியின் பயன்பாட்டை அதன் உச்சரிக்கும் தன்மை கருதியே சிறந்தது என்றும் கொச்சையானது என்றும் தரம் பிரிக்கிறோம். உடல் மொழியில் அபிநயங்களுக்கும் முத்திரைகளுக்கும் அடவுகளுக்கும் யோக நிலைகளுக்கும் இருக்கிற மேன்மை, அதே உடலை முயங்குதலின் அசைவுகளின் கூடிய திரைப்பட நடனமாக மாற்றும் போது ஏன் அது முகஞ்சுளிக்க வைக்கிறது? ஏனெனில், மொழி ஒன்றுதான்; உடலும் ஒன்றுதான். அதன் பயன்பாட்டின் தரம் கருதி அது மேலானதாகவோ கொச்சையாகவோ மாறுகிறது. அதுபோலவே ஒரு திரைப்படம் மேன்மையானதாக இருந்தாலும் கொச்சையானதாக இருந்தாலும் இரண்டுமே காட்சி மொழியின் தன்மைக்குள்தான் இயங்குகிறது.

பொதுவாக திரைப்படங்களின் காட்சிமொழி என்பது எப்படி இயங்குகிறது?

இலக்கணம் சார்ந்த அதன் கோட்பாடுகளை மறந்துவிடலாம். அதாவது, ஒரு நீண்ட காட்சி எங்கு இருக்க வேண்டும்? கீழ்நிலைக் கோணம் எங்கு எப்படிப் பயன்படுத்தவேண்டும்? ஒரு காட்சியில் இருக்கவேண்டிய ஒளியின் தாத்பர்யம் என்ன? என்கிற காட்சி மொழியின் இலக்கணம் சார்ந்த அடிப்படையான கேள்விகளை நாம் விட்டுவிடலாம். காட்சிமொழி எப்படி இயங்குகிறது? காட்சிமொழியானது எங்கு தனது முழுப் பரிமாணத்துடனும் முழு வீச்சுடனும் வெளிப்படுகிறது? என்பதை மட்டும் கவனிக்கலாம்.

ஒரு காட்சி எப்போது நமக்கு காட்சியாகிறது? விழித்திருக்கும் பொழுதுகள் அனைத்திலும் நாம் காண்பது காட்சிகள்தான். தூக்கத்திலும் காட்சிகள் இருக்கின்றன. இந்த வழக்கமான காட்சிகளில் இருந்து விலகி ஒரு காட்சி அனுபவம் என்பதை எப்போது நாம் உணர்கிறோம்?

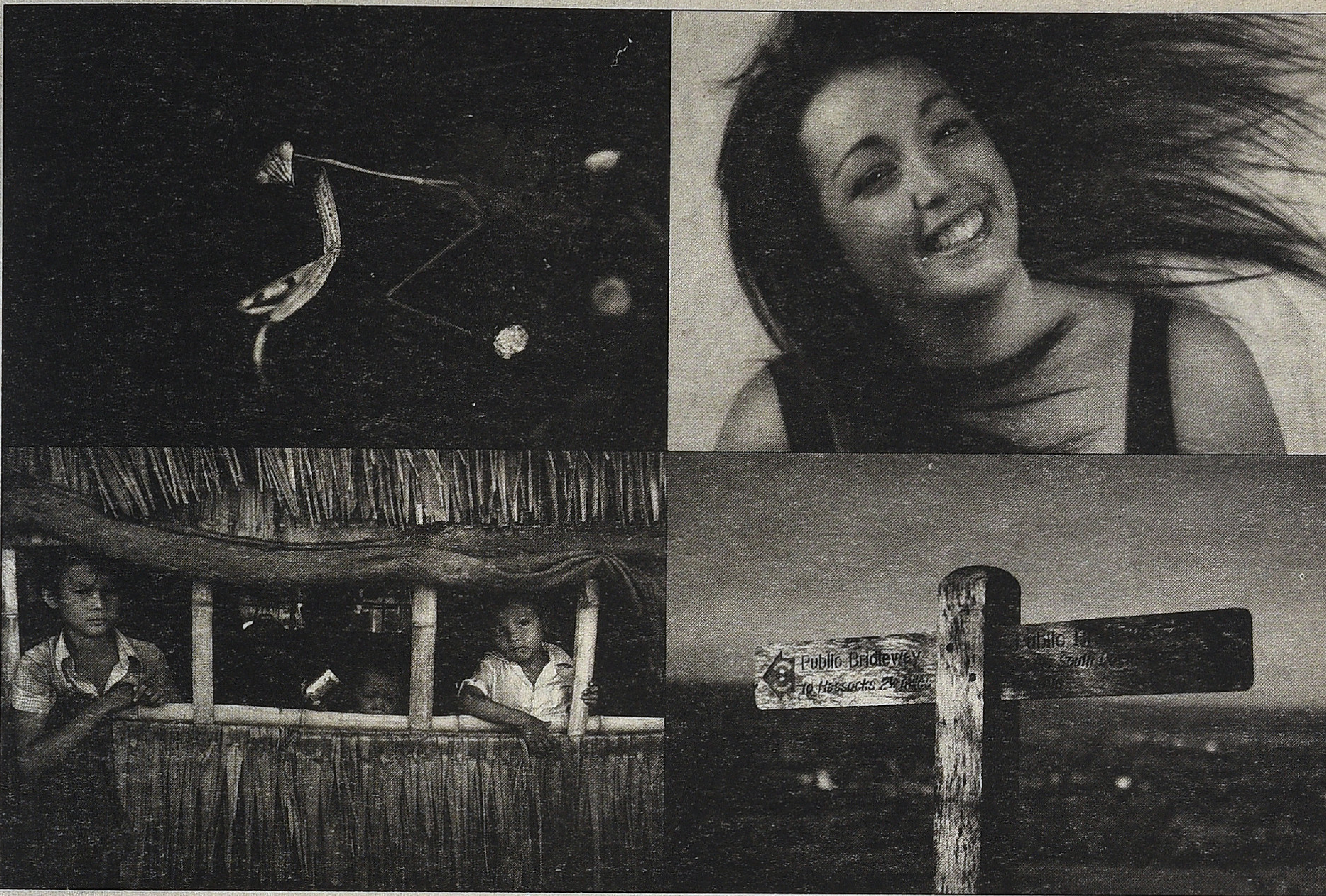
கடற்கரையில் அமர்ந்திருக்கும் போது அல்லது காலாற நடந்து செல்லும்போது நாம் கடற்கரையின் அழகை உணர முடியும். அதே கடற்கரையில் ஓடிக்கொண்டிருக்கும் ஒருவரால் அந்த இயற்கையின் காட்சியை, அழகை உணர முடியுமா? காட்சி ஒன்றுதான். அது ஏன் ஒரு நிலையில் அற்புதமானதாகவும் இன்னொரு நிலையில் உணரமுடியாததாகவும் மாறுகிறது? தாய்மொழியில் பேசினாலும் ஒருவர் வேகமாகப் பேசினால் அவர் என்ன பேசுகிறார் என்பதை நம்மால் புரிந்துகொள்ள முடிவதில்லை, ஏன்?

தெரிந்த காட்சியாக இருந்தாலும் மொழியாக இருந்தாலும் வெளிப்பாட்டு முறையில் வேகம் என்பது நாம் அதை உள்வாங்குகிற தொடர்ச்சியைத் தடை செய்கிறது.

இயல்பு வாழ்க்கையில் காட்சி அனுபவத்தைத் தடை செய்கிற இந்த வேகம் என்பது திரைப்படத்தினுள் எப்படிச் செயல்படுகிறது? அது காட்சிமொழி நம்முடன் வெளிப்படுத்த விரும்பும் உணர்வில் எப்படித் தொடர்ச்சியற்ற தன்மையை ஏற்படுத்துகிறது? அதன் வழியே ஒரு பரிவர்த்தனை எப்படித் தடுக்கப்படுகிறது?

திரைப்படத்தில் வேகம் என்பதை பொதுவாக காட்சிகளின் வேகம் என்று சொல்லலாம். காட்சி என்பதை இங்கு துண்டுக் காட்சிக்கும் (shot) துண்டுக் காட்சிகளின் தொடர்ச்சியால் நிகழ்கிற காட்சிக்கும் (scene) பொதுவானதாகச் சொல்லலாம். இவை தவிர திரைப்பட ஆக்கத்தில் வேகத்தைக் குறிக்கும் இரண்டு பதங்கள் இருக்கின்றன. ஒன்று படச்சுருளின் வேகம். இது படச்சுருள் ஒளியை எவ்வளவு கிரகிக்கிறது என்பதில் இருக்கிற வேகம். இது Film Speed எனப்படுகிறது. இன்னொரு வேகம் பதிவாகிற சட்டகங்களின் வேகம். இந்த இந்த இரண்டு வேகமும் நுட்பம் சார்ந்தவை. நாம் பேசுகிற வேகம் என்பது படத்தின் ஓட்ட வேகம்.

இந்த ஓட்டவேகம் என்பதை படத்தில் இருக்கிற அளவில் குறைந்த துண்டுக் காட்சிகளும், தாவிச்செல்கிற காட்சிகளும் தீர்மானிக்கின்றன. ஒரு படம் ஓடுகிற நேரம் 120 மணித்



ஜான் கருணாகரன் ஐசக் புகைப்படங்கள்

துளிகள் எனில் இந்தக் கால அவகாசத்தில் படத்திற்குள் எத்தனை துண்டுக் காட்சிகள் ஓடுகின்றன என்பதுதான் படத்தின் ஓட்ட வேகம். உதாரணமாக, ஒரு ஐரோப்பியப் படத்தில் துண்டுக் காட்சிகளின் எண்ணிக்கை 400க்கும் குறைவாகவே இருக்கிறது. தமிழ்ப் படத்தில் குறைந்தது 2500 துண்டுக் காட்சிகள், கூடுதலாக 5000 துண்டுக் காட்சிகள் வரை இருக்கின்றன.

ஒரு படத்தைத் துண்டுகளாக வெட்டுவதற்கு நம் இயல்பு வாழ்க்கையிலிருந்து ஓர் உதாரணம் பார்க்கலாம். நாம் ஒரு நிமிடத்துக்கு சராசரியாக பத்துமுறை கண் சிமிட்டுகிறோம். இவ்வாறு கண் சிமிட்டுவதால் நாம் பார்க்கிற காட்சியில் துண்டுகள் விழுவதில்லை. மூளையின் காட்சி வைப்புத்திறனால் நாம் சிமிட்டினாலும் காட்சிகள் துண்டாவதில்லை. இதையே விளையாட்டாக தொடர்ந்து இமைத்துக்கொண்டே ஒரு காட்சியைப் பாருங்கள். இப்போது கண் சிமிட்டுதல் மட்டுமே நிகழுமே தவிர எதிரில் இருக்கும் காட்சியைக் காண்கிற அனுபவம் நிகழ்வதில்லை. இதன் வழியே உருவாகும் காட்சி சார்ந்த தத்துவம் என்பதை ஒரு நிலைத்த காட்சி தரும் உணர்வு அனுபவத்தை வேகமான துண்டுக் காட்சிகள் உருவாக்குவதில்லை. வேகமான துண்டுக் காட்சிகளால் ஒருவிதமான பதட்டமான உணர்வைத் தர முடியும் என்றாலும் அவற்றின் வழியே முழுமையான காட்சி அனுபவம் உருவாவதில்லை.

இவ்வாறு ஒரு காட்சி அனுபவம் முழுமையாக உருவாகாமல் போகிறது என்பதன் அர்த்தம் என்ன? அந்தக் காட்சி எதையும் மொழிவதில்லை. அல்லது மொழிகிறது. அதை நாம் உள்வாங்கிகொள்வதற்கு முன் அது முடிந்துவிடுகிறது. எனவே, மொழிவதற்கான அவகாசம் அந்தக் காட்சிக்கு வழங்கப்படுவதில்லை. ஒரு மனிதரை சந்தித்துப் பேசுவதற்கும் கடந்து செல்வதற்கும் உள்ள வித்தியாசம்தான் இது. திரைப்படம் என்பது காட்சிகளால் ஆனது. எனவே, காட்சிகளைத்தான் பார்க்கிறோம். ஆனாலும், அந்தக் காட்சி நம்முடன் எதையும் பரிவர்த்தனை செய்யாமல் கடந்துசெல்லும் ஒன்றாகவே இருக்கும்.

ஆதிமனிதர்கள், வலியையும் சந்தோஷத்தையும் துண்டு துண்டான ஒலியினால் வெளிப்படுத்தினார்கள். ஏனெனில், அப்போது சப்தம் மட்டுமே இருந்தது; மொழி இல்லை. இந்த ஒலித்துண்டுகள் தொடர்ச்சியாகும் போதுதான் மொழி உருவானது. அதுபோலவே காட்சி மொழியிலும் துண்டு துண்டான வெளிப்பாடுகள் ஒரு முழுமையான மொழியின் வேலையைச் செய்ய முடியாது. வாகனத்தின் விதவிதமான ஹார்ன் ஒலி போல கவனத்தை ஈர்க்கவும், அதிர்ச்சியடையச் செய்யவும் மட்டுமே சப்தம் உதவுமே தவிர ஒழுங்கு படுத்தப்பட்ட இசையின் வேலையை அதனால் ஒருபோதும் செய்யமுடியாது.

நம் படங்களில் இத்தனை துரித கதியில் காட்சிகள் ஓடுவதன் தேவை என்ன? திரைப்படம் என்கிற கலைவடிவம் நமக்கு பொழுதுபோக்கு. பொழுதினைப் போக்குவது என்கிற வார்த்தையின் உள்ளிருக்கும் அர்த்தம் பொழுதைக் கடத்துவதல்ல, சுவாரஸ்யமாகப் போக்குவது. இவ்வாறு பொழுதினைப் போக்கும் போது, எத்தனை மணி நேரம்

ஒரு பார்வையாளன் திரைப்படம் பார்க்கிறானோ அத்தனை மணி நேரம் அவன் பார்க்கிற நேரத்தை உணரக்கூடாது. ஏனெனில், நேரம் போவது தெரியாமல் அவனை உணரவைப்பதுதான் வணிகத் திரைப் படத்தின் வெகு அடிப்படையான சமன்பாடு.

காலத்தை உணராமல் இருக்க என்ன செய்ய வேண்டும்? ஒரு போதையின் மயக்கத்தில், ஒருவிதமான தூக்கத்தில் ஆழ்த்த வேண்டும். பார்க்கிற நேரத்தை உணரமுடியாத வேகத்தில் காட்சிகள் ஓடவேண்டும். இந்த வேகம் ஏன் நமக்குப் பிடிக்கிறது என்பதும், வேகம் என்பது எப்படி காலமயக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறது என்பதும் விரிவான உளவியல் ஆய்வுக்குரிய விஷயம்.

நவீன காலத்தில் மனித உடலின் கதி வேகத்திற்குப் பழகிவிட்டது. நாற்கர சாலைகள் நகரங்களை சில மணிகளில் இணைக்கின்றன. மனிதர்களின் பயணங்கள் அனைத்தும் கடந்த பத்து ஆண்டுகளோடு ஒப்பிடுகையில் மூன்று மடங்கு வேகமாக மாறிவிட்டன. இணையம் வந்துவிட்டது. எதையும் சில நொடிகளில் தேர்ந்தெடுக்க வாய்ப்புகள் இருக்கின்றன.

பத்து ஆண்டுகளுக்கு முன்பு பொழுதுபோக்கு சாத்தியங்கள் என்று பார்த்தால் திரைப்படம் மட்டுமே. அந்த நிலைமாறி தொலைக்காட்சி வந்தது; பிறகு இணையம் வந்தது. இப்போது மனிதனின் பொழுதுபோக்கில் முதலில் இணையம், இரண்டாவது தொலைக்காட்சி, மூன்றாவதுதான் திரைப்படம் என்கிற நிலை வந்துவிட்டது. மனிதனின் ஓர்மையையும் நினைவுப் பதிவையும் பெருமளவில் செயல் இழக்கச்செய்கிற கைபேசிகள் வந்துவிட்டன. எதற்காகவும் காத்திருக்க வேண்டிய அவசியம் இல்லை. இவை எல்லாம் மனிதனின் லயத்தை மாற்றிவிட்டன. இப்போது, ஒரு மனிதன் ஒரு இடத்தில் அமர்ந்து இரண்டரை மணிநேரம் காட்சிகளைப் பார்ப்பது என்பது திரையரங்கில் மட்டும்தான். இணையம், தொலைக்காட்சி, கைபேசி முதலிய காட்சி சாதனங்கள் அனைத்தும் எங்கு வேண்டுமானாலும் பார்க்கலாம். சில நிமிடங்கள் பார்த்து நிறுத்திவிட்டுப் பிறகு பார்க்கலாம். இந்த சுதந்திரத்தை திரைப்படம் தருவதில்லை. மேலும், படுக்கை அறையில் இருந்து கொண்டோ பயணத்திலோ பார்க்க முடிகிற திரைப்படத்தை இரண்டரை மணி நேரம் ஒரே இடத்தில் உட்கார்ந்து பார்க்க வேண்டிய தேவை இல்லை. எனவே, திரைப்படம் தனது பெரிய திரையின் அளவு, இடையூறு இல்லாமல் ஒரு அரங்கத்தில் கூட்டாகச் சேர்ந்து பார்க்கிற அனுபவம் ஆகிய இரண்டிற்காக மட்டுமே இன்றும் தனித்து நிற்கிறது.

இத்தனை பொழுதுபோக்கு சாத்தியங்களுக்கிடையில் ஒரு பார்வையாளன் திரைப்படத்தைத் தேர்ந்தெடுத்து இரண்டரைமணி நேரம் உட்கார்ந்து பார்க்கத் தயாராகும்போது, அவன் நேரத்தை உணராமல் இருக்க, காட்சிகளை வேக வேகமாக நகர்த்த வேண்டிய தேவை வணிகப்படத்திற்கு இருக்கிறது.

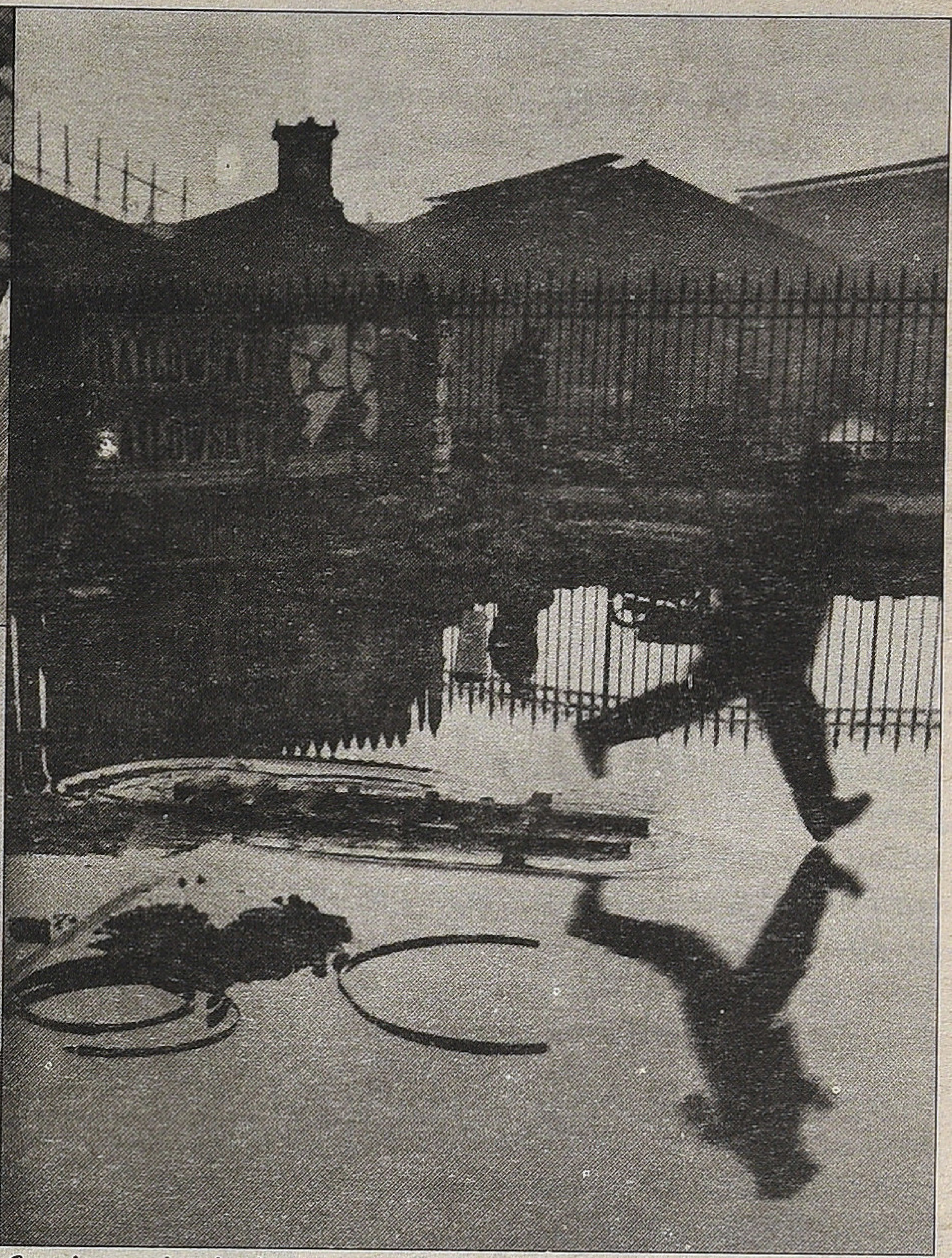
இந்த வேகத்தைப் படத்துக்குள் உருவாக்கும் மூலப்பொருள் வேகமாகக் கடந்து செல்லும் துண்டுக் காட்சிகள். மேலும், ஒலிக்கும் இசைக்கும்கூட முக்கியமான பங்கு இருக்கிறது. இந்த ஒலியும் இசையும் திரைப்படத்தின் வேகமான துண்டுக் காட்சிகளை இணைக்கிற வேலையைச் செய்கின்றன. உதாரணத்திற்கு, திரைப்படப் பாடலை எடுத்துக் கொள்ளுங்கள். ஒரு திரைப்படப் பாடல் காட்சியில் வரும் துண்டுக் காட்சிகள் ஒன்றுடன் ஒன்று எந்த வகையிலும் தொடர்பில்லாதவை. உடை, ஒளி, இடம், ஒப்பனை என்று ஒவ்வொரு துண்டுக் காட்சிக்கும் எந்த ஒற்றுமையும் இல்லாமல் இருந்தாலும் ஒரே பாடல் பின்னணியில் ஒலிக்கையில் நம் மனம் இந்தப் பாடலைப் பின்தொடர்கிறது.

அதாவது, நம் மனம் ஒலியை முதலிலும் காட்சியை இரண்டாவதுமாகத் தொடர்கிறது. எனவே, நாம் ஒரு வணிகத் திரைப்படத்தை முதலில் கேட்கிறோம். பிறகுதான் பார்க்கிறோம். பாடல் இவ்வாறு காட்சித்துணுக்குகளை இணைத்து ஒன்றாக்குவது போல, காட்சியிலும் பின்னணி இசை இந்த இணைப்பு தெரியாமல் ஒன்றாக்கிவிடுகிறது.

ஒரு நல்ல திரைப்படம் என்பது அது தரும் காட்சி அனுபவம் சார்ந்துதான் தேர்வு செய்யப்பட வேண்டும். அதைப் பார்ப்பதன் வழியே கேட்கவும் முடியும். ஆனால், நமது திரைப்படங்களை கேட்பதன் வழியே கொஞ்சம் பார்க்கவும் செய்கிறோம்.

நம் திரைப்படங்களின் அதிகம் பேசுகிற மரபு நாடகத்தில் இருந்து வருகிறது. திராவிட இயக்கத்தின் தாக்கத்தில் மேடைப்பேச்சின் நீட்சியாக இருக்கிறது என்று பல பதிவுகள் ஏற்கனவே சொல்லப்பட்டிருந்தாலும் அந்த அரசியல் தாக்கம் எல்லாம் கலைந்து மேற்கத்திய மற்றும் ஐரோப்பியப் படங்களின் தாக்கத்திற்குப் பிறகும் ஏன் நம் திரைப்படங்கள் காட்சியைச் சார்ந்திருக்கவில்லை? ஏன் ஒலியைச் சார்ந்திருக்கிறது?

ராமகிருஷ்ண பரமஹம்சர் கொக்குகள் பறந்து செல்கிற காட்சியைப் பார்த்ததும் மூர்ச்சையாகி விழுந்தார். அந்தக் காட்சியிலிருந்து அவர் ஆன்மீக ஞானம் அடைந்தார் என்றொரு செய்தி இருக்கிறது. காட்சி எப்படி மூர்ச்சை அடையச் செய்யும்? காட்சி எப்படி ஞானம் தரும்? ஒரு முழுமையான காட்சி அனுபவம் எப்போது நிகழ்கிறது? அந்தக் காட்சியின்



ஹென்றி கார்டியர் பிரஸ்ஸோன் புகைப்படங்கள்

மொழியை முழுமையான அனுபவமாக்கி எப்போது ஒரு தரிசனமாக மாறுகிறது?

போர்க் காட்சிகளைத் தொடர்ந்து படமெடுத்த புகைப்படக் கலைஞர் ஜான் ஐசக் கருணாகரன், மனநிலை பிறழ்ந்தார்; இரண்டு வருடங்களுப் பிறகு ஒரு வண்ணத்துப்பூச்சியை படம் எடுத்ததும் அவர் மனநிலை சரியானது. ஒரு காட்சி மனநலம் இழக்கச்செய்கிறது, ஒரு காட்சி மனநிலையை மீட்டெடுக்கிறது. எப்படி?

'ஒரு சொல் கொல்லும், ஒரு சொல் வெல்லும்' என்றொரு பழமொழி இருக்கிறது. உண்மையில் ஒரு காட்சி கொல்லும், இன்னொரு காட்சி வெல்லும். வியட்நாமில் எடுக்கப்பட்ட ஒரு நிர்வாணச்சிறுமியின் படம் இரண்டாம் போரின் ஒட்டுமொத்தக் கொடுமைகளையும் பிரதிநிதித்துவம் செய்ததன் வழியே ஒரு காட்சி வென்றது. கழுகின் அருகே இருக்கிற குழந்தையின் காட்சியை எடுத்ததால் அதே காட்சி கெவின் கார்ட்டரைக் கொன்றது. ஒரு சொல் கொல்வதில்லை, அந்த சொல் மனதில் உண்டாக்கும் காட்சிதான் கொல்கிறது. காட்சியின் வலிமை அதுதான்.

எப்படி ஒரு நிலைத்த காட்சி முழுமையான காட்சி அனுபவத்தை தருகிறதோ, அதேபோல காட்சி அனுபவத்திற்கு மிக நெருக்கமான இன்னொரு கூறு மௌனம் அல்லது அமைதி. அகத்தில் இருந்தால் மௌனம், புறத்தில் இருந்தால் அமைதி. இந்த மோனத்தில் ஒரு காட்சியைப் பார்க்கும்போது அது அற்புதமான தரிசனமாக மாறுகிறது. இந்த மௌனம் அல்லது அமைதி ஒரு திரைப்படத்தின் காட்சிமொழியில் என்ன மாற்றத்தை நிகழ்த்தும்? இதற்கான பதிலை அடைய நம் திரைப்படங்களை இன்னும் விளக்கமாகப் பார்க்க வேண்டும்.

வெளிப்பாட்டு மொழியில் ஒலி, உடல் மொழி தவிர மூன்றாவதாக சித்திரம் என்று பார்த்தோம். இந்த முதல் இரண்டு வெளிப்பாடுகளையும் இணைக்க முடியும். ஓர் எளிய உதாரணம் வழியே இதைப் புரிந்துகொள்ளலாம். ஒரு காட்சியில் 'வாங்க வணக்கம்' என்று சொல்ல வேண்டும். குரலில் சொன்னால் போதும் அல்லது கைகள் கூப்பி வணங்கினால் போதும். குரலிலும் உடலிலும் ஒரே விஷயத்தைச் சொல்கிற, செய்கிற வழக்கம் நம்மிடம் இருக்கிறது. இந்த இயல்பே திரைப்படங்களிலும் வெளிப்படுகிறது. உடல் என்ன செய்கிறதோ அதை மொழியிலும், மொழி என்ன சொல்கிறதோ அதை உடலிலும் செய்யும்போது மொழியிலோ உடலிலோ மௌனம் நிகழ்வதில்லை.

ஆனால், காட்சி மொழியின் மிக முக்கியமான கூறுகளில் ஒன்று மௌனம்தான். 'வாய்ச்சொற்கள் என்ன பயனும் இல' என்கிற இடத்திலிருந்துதான் காட்சி மொழியத் துவங்குகிறது. ஆனால், சதா பேசிக்கொண்டே இருக்கும் நம் படங்களில் மௌனம் எங்கிருக்கிறது? சரி, மௌனம் ஏன் நம் படங்களில் இல்லை?

மௌனம் எங்கு நிகழ்கிறதோ அங்கு காட்சி வலிமையாக இருக்க வேண்டும். ஏனெனில், மௌனம் ஒரு இடத்தில் நிகழ்ந்தால் அங்கு

காட்சியின் தீவிரம் கூடும். நாம் துண்டுக் காட்சிகளை வேகமாக ஓட்டி, அதனை ஒலியால் இணைத்து, பார்வையாளன் கவனத்தை மறக்க வைத்துக் கதை சொல்லிக் கொண்டி ருக்கிறோம். இந்த இடத்தில் மௌனம் நிகழ்ந்தால் காட்சிகளின் இணைப்பு உடைந்துவிடும் அபாயம் இருக்கிறது. ஏனெனில், துண்டுக் காட்சிகளின் வேகம் எப்படி பார்வையாளனின் நேரத்தை மறக்கடிக்கிறதோ அது போலப் பார்வையாளனின் உணர்வை மறக்கவைக்கிற இன்னொரு கூறு ஒலி. எனவேதான், நம் படங்கள் சப்தமாக இருக்கின்றன. ஒரு திரைப்படம் பார்க்கையில் நம் ஆழ்மனம் இந்த சப்தத்தில் தன் நுண்ணிய உணர்வை இழந்து வெறு மனே முன்னால் நிகழ் வதைப் பார்க்கத் துவங்குகிறது. எனவே, சப்தத்தை முன்வைத்து குரல் வழியே கதை சொன்னால் போதும். காட்சி என்பது கூடுதல் இணைப்புதான்.

ஒரு மனிதன் பேசும்போது அவன் கால்களை நாம் பார்ப்பதில்லை. முகத்தை மட்டுமே பார்க்கிறோம். எனவே, தொடர்ந்து பேசுகிற நம் படங்கள் முகங்களால் நிரம்பி இருக் கின்றன. தொழில்நுட்ப மொழியில் சொன்னால் அண்மைக் காட்சி களால் நிரம்பி இருக்கின்றன. அதனால்தான் நம் படங்கள் நிலக் காட்சிகளையும் வெளிகளையும் நம்பி அல்ல; முகங்களை மட்டுமே நம்பி இருக்கிறது.

இந்த முகங்கள் என்பது திரை முழுக்க அண்மைக் காட்சியில் தெரியும் பிரபலமான முகங்கள். எதை நம்பி ஒரு படம் உருவாகிறதோ அந்த முகத்தை முதன்மைப்படுத்த வேண்டும்.

திரைப்படம் காட்சிமொழியால் ஆனது. அந்தத் திரைப்படத்தின், அதாவது அந்தக் காட்சி மொழியின் வழியே கதை சொல்கிற ஆசிரியர், இயக்குனர். ஒரு இயக்குனர் தனது ஆளுமையை நம்பிப் படம் எடுக்கும் போது அது இயக்குனரின் திரைப் படமாக இருக்கும். அதில் காட்சி தான் பேசும். ஆனால், நம் படங்கள் பிரபலமான முகங்களை நம்பி இருக் கின்றன. எனவே, முகங்கள்தான் பேசும். தொடர்ச்சியாக அடுக்கப் படுகிற பேசும் முகங்களின் வழியே என்ன காட்சி அனுபவம் பெற முடியும்?

ராபர்ட் பிரஸ்ஸானின் நிழற்படங் களைப் பார்க்கும்போது நமக்கு ஒரு காட்சி அனுபவம் கிடைக்கிறது. இந்த காட்சி எல்லாவற்றிலும் மனி தர்கள் இருக்கிறார்கள். ஆனால், காட்சிச் சட்டகத்தின் வெளியில் அந்த மனிதர்களின் இருப்பு என்ன விகிதத்தில் இருக்கிறது. சட்டகம் முழுக்க முகம் மட்டுமே இருக்கிறதா? இல்லை.

ரகுராய் எடுத்த போபால் விஷவாயுக் கசிவை ஒட்டிய நிழற் படங்களைப் பாருங்கள். ஒரு காட்சி அனுபவத்தை நீங்கள் உணரமுடியும். அதில் அவர் இறந்தவர்களைப் பெரும்பாலும் பதிவு செய்திருக்கிறார். ஒரு நாளிதழில் வருகிற இரங்கல் பகுதியில் நிறைய முகங்களின் நிழற் படங்கள் இருக்கின்றன. ரகுராய் காட்டுவதும் இறந்த முகங்கள்தான். அவை தருகிற காட்சி அனுபவத்தை இரங்கல் பகுதியில் இருக்கிற முகங் கள் தருவதில்லையே, ஏன்?

எனவே, காட்சி அனுபவம் என்பது வெளி சார்ந்தது.

தமிழில் 'காட்சி' என்கிற சொல்லாடல் எந்த இடத்தில் எல்லாம் பயன்படுகிறது என்பதைப் பார்க்கலாம்? இயற்கைக் காட்சி என்று சொல்கிறோம். ஒரு மலர் என்பதும் இயற்கைதான். ஆனால், அந்த ஒற்றை மலரின் அண்மை என்பது இயற்கை காட்சி ஆகுமா? ஆகாது. அதற்குப் பரந்த நில வெளி தேவை.

அதுபோல கண்கொள்ளாக் காட்சி என்றொரு பதம் இருக்கிறது. எது கண்கொள்ளாக் காட்சி? மக்கள் கூட்டம், திருவிழா, தேரோட்டம், அருவி, அஸ்தமனம் எனப் பரந்தது, கண்களின் 180 பாகைக் கோணத் திலும் கொள்ளாததுதான் 'காட்சி' என்ற பொருளில் வழக்கத்தில் இருக் கிறது.

எனவே, காட்சி என்று நாம் இயல்பு வாழ்க்கையில் உணர்கிற ஒன்றுதான் திரைப்படத்திலும் காட்சி அனுபவமாக மாற முடியும்? அப்படிப் பார்த்தால் காட்சிகளின் பரந்ததன்மைதான் பெரும்பாலும் ஒரு காட்சி அனுபவத்தைத் தருகிறது. 'உனக்கு நீயே சாட்சியாக இரு' என்று புத்தர் சொல்வதுபோல விலகி இருந்து ஒன்றைக் கவனிக்கும்போது

ரகுராய் எடுத்த போபால் புகைப்படங்கள்

அந்த இடைவெளி அல்லது விலகல் ஒரு புரிதலைத் தருகிறது. அண்மைக் காட்சிகள் எப்போதும் இணைந்து அருகில் இருக்கிற தன்மையுடன் இருக்கின்றன. தொலைவுக் காட்சிகள் ஒருவிதமான விலகி நின்று காட்சிக்குள் நடக்கிற விஷயத்தைக் கவனிக்கிற தன்மையைத் தருகின்றன. பரந்த தன்மை ஒரு காட்சி அனுபவத்தைத் தரும் என்றால் ஏன் நம் படங்களில் ஒரு பரந்த தன்மை இல்லை?

பிரபலங்களின் ஆதிக்கம் ஒரு காரணமாக இருக்கிறது. பரந்த தன்மை நம் படங்களில் இல்லாமல் இருப்பதற்கு வேறென்ன காரணங்கள் இருக்கமுடியும்? அழகிய நடிகர், நடிகைகளின் முகங்களை நம்பிப் படம் எடுக்கையில் அதைத் தொலைவில் காட்டுவதில் என்ன அர்த்தம் இருக்கமுடியும்?

இதை இன்னும் நுட்பமாகப் பார்க்க நம் படங்களின் கதையமைப்பைக் கவனித்துப் பார்க்கலாம். நம் படங்களின் கதைகள் எந்த இடத்தில் நிகழ்கின்றன? ஒரு படம் சென்னையில் நடக்கிறது என்றால் அந்தப் படத்தின் வழியே சென்னையைப் பார்க்க முடியுமா? சென்னைக்குரிய நிலக்காட்சிகள் படத்தின் கதையம்சத்தோடு பொருந்தி நிற்குமா? உலகமயமாதலின் தொடர்ச்சியாக ஒவ்வொரு ஊரும் தனது அடையாளங்களை இழந்து எல்லா ஊர்களும் ஒரே மாதிரியான தோற்றத்தை விரும்புகிற காலத்தில் கதை இங்குதான் நடக்கிறது என்று சொல்வதற்கான எந்த முகாந்திரமும் திரைப்படத்தில் இல்லை. ஏனெனில், நிலம் என்பதைவிடவும் ஒரு படத்தில் முகமும் உடல்களும்தான் முக்கியமாக இருக்கிறது. எனவே, பரந்த தன்மை நம் படங்களுக்குத் தேவைப்படவில்லை.

காட்சி என்பது ஒளியும் ஒலியும் இணைந்த ஒன்று. எனவே, காட்சி மொழியைத் துல்லியமாக வெளிப்படுத்த அதன் அடிப்படையான கூறுகளில் சில ஒழுங்குகள் இருக்க வேண்டும். உதாரணத்திற்கு, ஒலி என்பதன் எதிர்க்கூறு அமைதி அல்லது மௌனம். இந்த மௌனத்தை நாம் ஒதுக்குவதன் காரணத்தைப் பார்த்தோம். அடுத்ததாக காட்சியின் முக்கியமான கூறு ஒளி. ஒளி என்றாலே அங்கு நிழலும் இருக்கிறது, இருளும் இருக்கிறது.

நம் திரைப்படத்தில் ஒளி என்பது எப்படிப் பார்க்கப்படுகிறது? ஒன்று பகல் காட்சிகள் அல்லது இரவுக் காட்சிகள். பகல் என்றால் அதிகாலையும் பகல்தான், மதியமும் பகல்தான், அந்தியும் பகல்தான். இதில் நம் திரைப்படம் காட்டுவது பகலின் சாயைகளையா அல்லது வெறும் பகலை மட்டுமா? வெறும் பகல் அல்லது இரவை மட்டும்தான். வெண்மை அல்லது கறுப்பு மட்டுமே இருக்கிறது. பொழுதின் இடைப்பட்ட சாம்பல் நிறச் சாயைகள் நம் திரைப்படங்களில் அதிகம் இல்லை.

பொழுதுகளை ஒளிதான் எழுதுகிறது. இந்தப் பொழுதின் சாயைகள் இல்லாத போது அது எப்படி முழுமையான காட்சி உணர்வுகளைத் தரும்? ஏனெனில், நம் திரைப்படங்களில் பொழுதுகள் இல்லை, பகல்கள் இருக்கின்றன. 'இரவு மேலும் அடர்த்தியாகிவிட்டது' என்று 'எஸ்தர்' கதையில் வண்ணநிலவனாலும், 'இருள் என்பது குறைந்த ஒளி' என்று பாரதியாலும் எழுத முடிகிறது. ஆனால், நம் திரைப்படத்தில் இருளின் சாயைகள்

கெவின் கார்டர் புகைப்படம்

இல்லை, வெறும் இருட்டுதான் இருக்கிறது.

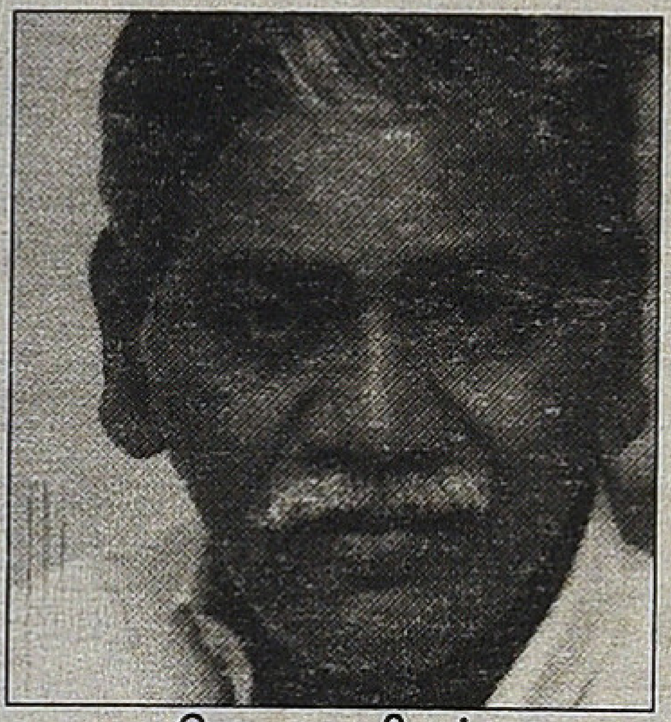
பலவகையான கூறுகள் இருந்தாலும், ஒரு மொழி தன்னை வெளிப்படுத்தவற்கு அடிப்படையாகச் சொற்கள் இருக்கின்றன. சொற்கள் இல்லாமல் ஒரு மொழி தன்னை எப்படி வெளிப்படுத்த முடியும்? அதுபோலவே ஒரு திரைப்படம் காட்சி மொழியால் ஆனது என்று நாம் சொன்னால் அதற்கான அடிப்படையான எந்தக்கூறுகளும் இல்லாமல் ஒரு திரைப்படம் எப்படி காட்சிமொழியால் ஆனதாக மாறும். மொழி நம்மிடம் இருந்தும் வெறும் சப்தங்களால், சைகைகளால் தன்னை வெளிப்படுத்துகிற ஆதிமனிதன் போல நாம் காட்சிமொழியின் கூறுகளை வெறும் துணுக்குகளாகப் பயன்படுத்துகிறோம். அல்லது கொச்சையாகப் பயன்படுத்துகிறோம்.

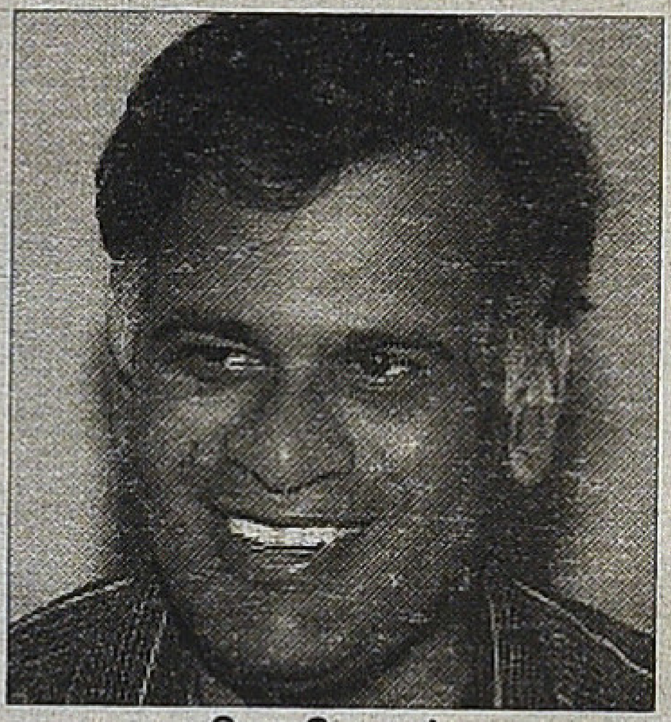
ஏனெனில், வெளிப்படையான வணிகமாக மட்டுமே இருக்கிற நம் திரைப்பட மரபு நுகர்வோரை மட்டுமே முன்வைத்து இயங்குகிறது. இதன் மதிப்பிற்குரிய நுகர்வோர் என்பவர், பேசும்படம் வந்த காலத்திலிருந்து வெவ்வேறு விதமான பேசுகிற முகங்களை மட்டுமே பார்க்கிறாரே அன்றி, காட்சிமொழியை அவர் உணர்ந்துகொள்கிற எந்த உபாயத்தையும் நம் சினிமா தந்திரமாகத் தவிர்த்து வந்திருக்கிறது. ஏனெனில், காட்சி மொழி என்பது நேரடியானதல்ல. அதைப் புரிந்துகொள்ளவும் உணரவும் குறைந்தபட்சப் பயிற்சி தேவை. இடைவிடாது இரண்டுமணி நேரமும் பேசுகிற நம் திரைப்படங்கள் போல காட்சியைக் குறித்து நாமும் பேசிக் கொண்டிருக்காமல் காட்சி மொழியின் வலிமையை உணர்த்தும் படங்களை எடுக்கவேண்டும்.

மிகக் குறைந்த செலவில் இந்தப் படங்களை எடுத்து, இந்தப் படங்களின் முதலீட்டை திரைப்பட விழாக்களின் வழியே ஈட்டுகிற வணிகத்தைக் கற்றுத் தரலாம். அதன் வழியே அடுத்த பத்து வருடங்களில் துணிச்சலாக ஒரு மாற்றுத் திரைப்பட மரபை உருவாக்கலாம்.

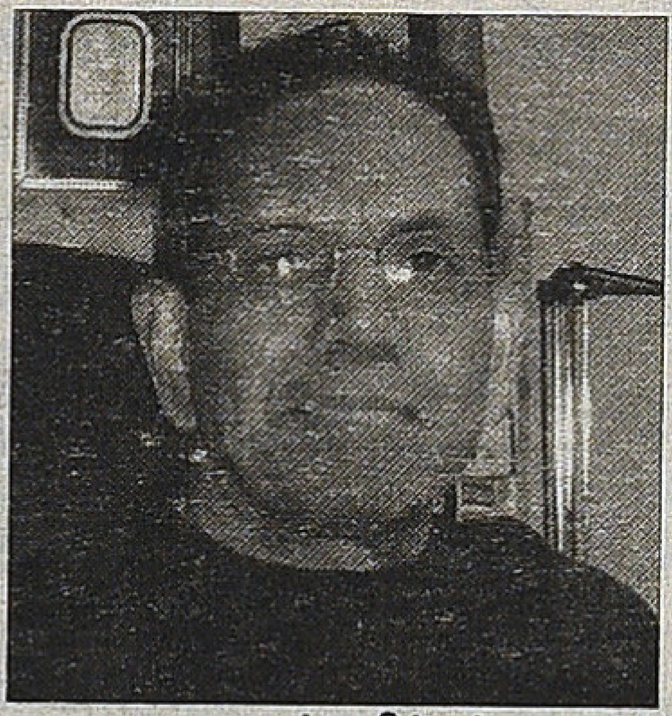
ஏனெனில், காட்சியைக் காட்சியால்தானே சொல்ல முடியும்.

கயல் கவின் வெளியீடுகள்


தொ. பரமசிவன்


ஜெயமோகன்

கவின் மலர்


அ. முத்துலிங்கம்

ஞாநி

ஜெயமோகன்

கன்னிநிலம் (நாவல்)	₹ 140
எழுதியவனைக் கண்டுபிடித்தல்	₹ 120
விதி சமைப்பவர்கள்	₹ 190
நமது கைகளில்	₹ 150
ஆகவே கொலை புரிக!	₹ 140

சினிமா

திராவிட சினிமா ₹ 270
இரா.பாவேந்தன்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

கதாநாயகனின் மரணம் ₹ 180
ராஜன்குறை

நிழல்முற்றத்து நினைவுகள் ₹ 130
பெருமாள்முருகன்

ஆசை முகங்கள் ₹ 90
தொகுப்பு: சி. மோகன்

புதிய ஈரானிய சினிமா ₹ 160
தொகுப்பு: சஃபி

திரையில் வரையப்பட்ட தமிழ் நிலம் ₹ 260
பிரேம்

மறுபதிப்பு

திராவிட நாட்டுக் கல்வி வரலாறு ₹ 190
திராவிடப் பித்தன்

சொல்வலை வேட்டுவன் ₹ 320
பேரா. பா.ரா. சுப்பிரமணியன்

2013 வெளியீடுகள்

விடுபூக்கள் ₹ 75
தொ. பரமசிவன்

சாம்பல் வானத்தில் மறையும் வைரவர் ₹ 110
இளங்கோ

பறவைகளும் சிறகுகளும் ₹ 110
பாஸ்கர்சக்தி

பரதேசம் போன தமிழர்களின் பரிதாபப் பாடல்கள் ₹ 160
தொகுப்பு: பெ. முத்துலிங்கம்

ஆயுதப் போராட்டத்தால் இனி உலகைக் காப்பாற்ற முடியாது ₹ 60
எஸ்.என். நாகராசன்

கங்கோத்ரி ₹ 150
விக்ரமாதித்யன்

கவிதை ரசனை ₹ 210
விக்ரமாதித்யன்

கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல் ₹ 140
சாமுவேல் பெக்கட்
தமிழில்: கி.அ. சச்சிதானந்தம்

தமிழ் மொழிக்கு ஒரு நாடில்லை! ₹ 120
அ. முத்துலிங்கம்

சுவரொட்டி ₹ 125
கலாப்ரியா

சிறுவெளி வியாபாரியின் ஒருவழிப் பயணம் ₹ 50
ந. ஜயபாஸ்கரன்

சிந்துபாத்தின் மனைவி ₹ 65
எஸ். ராமகிருஷ்ணன்

சூரியனைச் சுற்றுகிறது பூமி ₹ 110
எஸ். ராமகிருஷ்ணன்

சென்னை புத்தகக் காட்சி வெளியீடுகள் - ஜனவரி 2014

ஓ பக்கங்கள் 2013 - ஞாநி • **ஆப்பிள் தேசம்** - ஞாநி • **அவதாரம் (திரைக்கதை)** - நாசர் • **ஓம் சக்தி ஓம் பராசக்தி** - லக்ஷ்மி மணிவண்ணன் • **இறந்தவளுக்குத் திருமணம் (நவீன சீனச் சிறுகதைகள்)** - தமிழில்: ஜெயந்தி சங்கர் • **மாங்குடி மருதனாரின் மதுரைக் காஞ்சி** - விளக்க வடிவு: பேரா. சாமுவேல் சுதானந்தா • **வேட்டைத் தோப்பு (ஈழச் சிறுகதைகள்)** - கருணாகரன் • **நீளும் கனவு** - கவின் மலர் • **ஆட்சியாளன்** - மாக்கியவெலி, தமிழில்: எஸ்.ஆர். கிருஷ்ணமூர்த்தி • **மின்னுவும் அம்மாவும்** - ப்ரியா தம்பி • **பொம்மக்கா** - கௌதம சித்தார்த்தன் • **பாலசந்திரனின் இறுதியுணவு** - சுகுணா திவாகர்

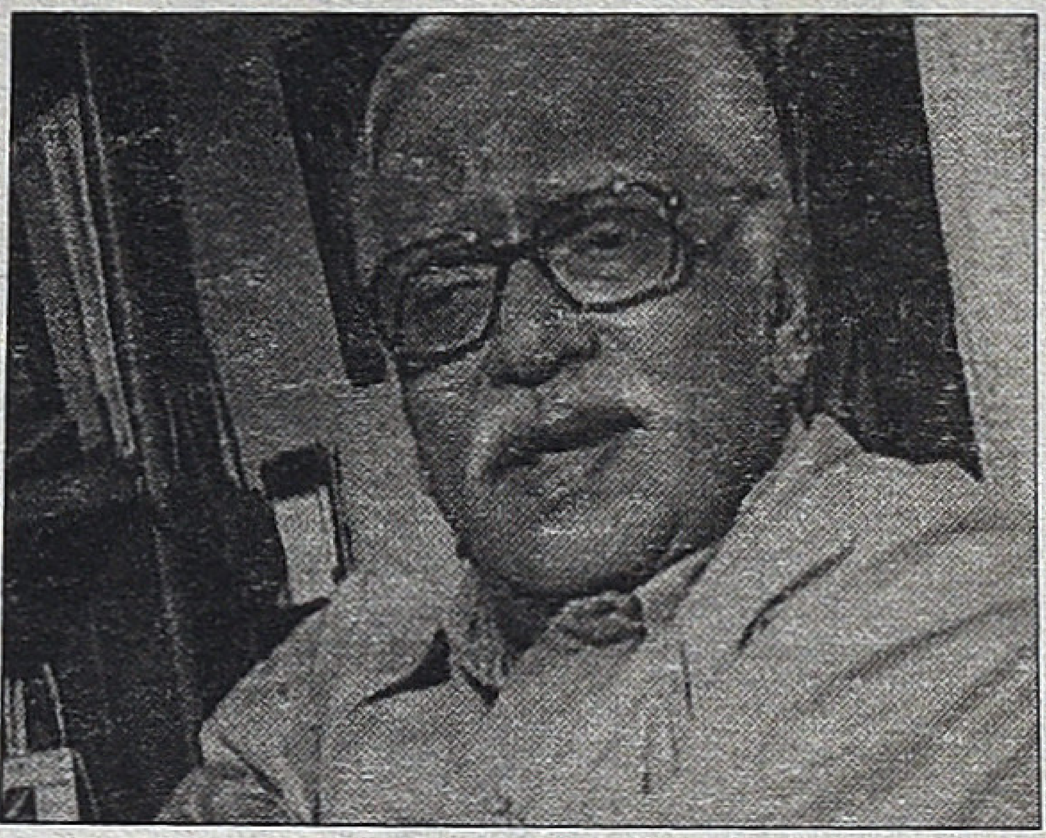
28(பழைய எண்: 20), டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99529 72557 | 99445 83282

பி.என். சுந்தரம்

கரையும் மேகங்களும் கலையாத நினைவுகளும்

ஸ்ரீதரும் வின்செண்டும் எம்.ஜி.ஆரும் சிவாஜியும்

சந்திப்பு: சொர்ணவேல்



இந்நேர்காணல், பி.என். சுந்தரம் அவர்களின் வீட்டில் 2007இல் எடுக்கப்பட்டது. இங்கு தொகுக்கப்பட்டிருப்பது அந்த வீடியோ பதிவிலிருந்து உருப்பெறுகிறது.

பி.என். சுந்தரம்: *(எனது கையிலிருக்கும் கேமராவைச் சுட்டிக்காட்டி) இது நேர்காணலுக்கு உபயோகமான கேமராதான். ஆயினும், இன்னும் டேப்பை உபயோகிப்பதாகத் தெரிகிறதே?*

சொர்ணவேல்: ஆமாம். இதில் மினி - டிவி டேப்பைக் கொண்டு பதிவு செய்கிறோம். இது PD 170 என்கிற சோனியின் பிரசித்தி பெற்ற மாடல்.

பி.என். சுந்தரம்: டேப்பில்லாமல் பதிவு செய்யும் தொழில்நுட்பத்தைப் பற்றிப் படித்துக் கொண்டிருந்தேன். அது மிக சௌகரியமானதாகவும் சிக்கனமானதாகவும் வீடியோவையும் இன்றைய சினிமாவையும் மாற்றும் என்றும் நினைக்கிறேன். அப்படியான ஒரு தொழில்நுட்பத்தைக் கொண்டு சினிமா தனது முழு சாத்தியங்களை அடையும் என்றெண்ணுகிறேன்.

சொர்ணவேல்: *அப்படியென்றால், இங்கு தமிழ்நாட்டில், ஏறக்குறைய இந்த நூறாண்டு சரித்திரத்தில் அது தனது சாத்தியங்களை அடையவில்லை என்கிறீர்களா?*

பி.என். சுந்தரம்: உங்களுக்குத் தெரியாததல்ல... ஆயினும், அதை இங்கு நினைவு கூறுவது மிக முக்கியமானது. நமது நாடு 1947இல் சுதந்திரம் அடைந்தபோது, எங்களுக்கு அதற்கு ஈடாக உத்வேகமளித்தது, சினிமாவின் சாத்தியங்களும் எங்களுக்கு அதன் எதிர்காலத்தின் மேலிருந்த நம்பிக்கையும்தான். இன்று பின்னோக்கிப் பார்க்கையில், அவ்வளவு ஆழமான எதிர்பார்ப்புகள், முதிரா மனதின் கனவுகளாக, சோகம் நிறைந்த பாடல்களாக விரிகிறது. 1950களில் சென்னையில் அலியான்ஸ் ப்ரான்ஸேஸில் அலெக்ஸேண்டர் ஆஸ்ட்ரக்கின் 'கேமரா ஸ்டைலோ' என்ற கட்டுரையைப் பற்றிக் கேள்விப்பட்டேன். அது நமது நாடு சுதந்திரம் அடைந்த காலத்தை ஒட்டிய 1948 மார்ச் மாதத்தில் ப்ரெஞ்சு பத்திரிகை ஒன்றில் பிரசுரமாகியிருந்தது. அதை எனக்கு அறிமுகப்படுத்திய ப்ரெஞ்சு ஒளிப்பதிவாளர் ழான் கார்த்தியே, "ஆஸ்ட்ரக் கேமரா என்பது இயக்குனரின் கையில் (எழுத்தாளனின்) பேனாவைப் போல செயல்பட வேண்டும்" என்று கூறினார். பின்னர் நான் பார்த்த ப்ரெஞ்சுப் படங்களில், குறிப்பாக மாமேதைகளான ரேனுவாவிலும் கோதாரிலும் த்ரூபோவிலும், அவரது அவா நிறைவேறியதாகவே உண்ர்ந்தேன். ஆயினும், நமது தமிழ் சினிமா தொழிற்சாலை, தனது இயந்திரக் கரம்கொண்டு, குறிப்பிட்ட பக்கத்தின் எல்லைக்குள்

அன்பே வா

சுருக்கிக்கொண்டு குதூகலம் அடைவ தாகவே உணர்கிறேன்.

சொர்ணவேல்: டிஜிடல் தொழில் நுட்பம் இந்த நிலைமையை மாற்றும் என்று எண்ணுகிறீர்களா?

பி.என். சுந்தரம்: கண்டிப்பாக. அத்தகைய மாற்றம் அதன் 'ஹை எண்ட் டெக்னாலஜி' என்று சொல்லப்படுகிற செலவை இழுக்கும் பெரு முதலீட்டிய ஸ்பெஷல் எபக்ட் காட்சிகளைக் கொண்டு கட்டமைக் கப்படும் பிரமாண்டப் படங்களில் - நாம் காணும் தொழில்நுட்பத்தினால் ஏற்படப்போவது அல்ல, கைவினை ஞர்களைப் போல செயல்படும் வருங் கால டிஜிடல் கலைஞர்களினால் அது கைகூடும்.

சொர்ணவேல்: மாற்று சினிமாவாக அது சக்தி வாய்ந்ததாக இருக்குமென எண்ணுகிறீர்களா? அல்லது நகர்ப் புற மனித நிழலைப் போல அங் கங்கு தோன்றி மறையும் அரிதான நிகழ்வாக அது உருக்கொள்ளுமா?

பி.என். சுந்தரம்: இதுகாறும் அரசை நம்பி முதலீட்டிற்காகவும் (முன்பு பிலிம் பைனான்ஸ் கார்ப்ப ரேஷன் தற்சமயம் நேஷனல் பிலிம் டெவலப்மெண்ட் கார்ப் பொரேஷன்) வினியோகம் மற்றும் திரையரங்கேற்றத்திற்காகவும் மன்றாடிய காலம் நீங்கி, நட்சத்திர கூட்டங்களாக சிறுசிறு கூட்டணி மற்றும் கூட்டுறவில் இளம் கலை ஞர்கள் ஆஸ்ட்ரக்கின் கனவை நினைவாக்குவார்கள். அதன் அடித் தளமாக 'லோ எண்ட் டெக்னாலஜி' என்று சொல்லப்படுகிற சுருக்கமான முதலீட்டில் படத்தை எடுக்கக்கூடிய, தொழில்நுட்பத்தில் அளவில் சிறிய, ஆனால் சமரசமில்லாத கலையிலும் கனவிலும் பெரிய டிஜிடல் சினிமா சாத்தியப்படும்.

சொர்ணவேல்: வருங்காலத்தில் வரக்கூடிய மாற்றத்தில் இவ்வளவு நம்பிக்கை வைத்திருக்கிறீர்களா?

பி.என். சுந்தரம்: நான் தலை வனாக செயல்படும் 'சீகா' என்று அழைக்கப்படுகிற, 'சதர்ன் இண் டியா சினிமாடோகிராபர்ஸ் அஸோஸியேஷன்' மூலமாக பல இளம் கலைஞர்களுடனும் ஒளிப் பதிவாளர்களுடனும் தொழில் நுட்பவாதிகளுடனும் தினம் உரையாடி வருவதிலிருந்து சினிமா தொழில்நுட்ப ரீதியில் எங்கு சென்று கொண்டிருக்கிறது என்று கணிக்க முடிகிறது. இரண்டாவது, நான் என்றும் படிக்கும் ஒளிப் பதிவாளர்களுக்கான பைபிளான 'அமெரிக்கன் சினிமாடோகிராபி' பத்திரிகையில் வரும் டிஜிடல் சினிமாவின் எதிர்காலம் பற்றிய கணிப்பிலிருந்து ஊகிக்க முடிகிறது.

சொர்ணவேல்: கேமராவும் எடிட்டிங் சாப்ட்வேர் போன்றவையும் மலிவாக எல்லோருக்கும் கிடைத்து அவர்கள் அதனால் பயன்பெறும் நிலை உருவாகலாம். ஆயினும், வினியோகம் மற்றும் திரையரங்குகள் பெரும் முதலைகளின் கையில்தானே என்றுமிருக்கும்?

பி.என். சுந்தரம்: நமது சிந்தனைக்கு இன்று உட்படாத விதத்தில் சினிமா வினியோகமும் திரையரங்கேற்றமும் மாறும்; மாறிக் கொண்டிருக்கின்றன. அதிமுக்கியமாக வரும் பதின் வருடங் களில், தொழில் நுட்பத்தாலும் இண்டர்நெட்டின் மூலம் தளமிறக்கும்

விதத்திலும், மக்கள் நகர்ந்து கொண்டே ஒலி ஒளிப் பிம்பங்களை கேட்கும் / பார்க்கும் விதத்தில் ஏற்படும் துரித மாற்றங்களினாலும், அத்தொழில்நுட்பம் விரிக்கும் கம்பளத்திற்குள் சிக்கும் பெரிய கார்ப்பரேட்டுகளாலும், நாம் இன்று சிந்திக்க முடியாத அளவிற்கு மக்கள் சினிமாவை நுகரும் விதமே மாற்றமடையும். மெதுவாக அம் மாற்றம் இப்போதே நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது.

சொர்ணவேல்: அது நம் கண் முன்னே நடந்து கொண்டிருக்கிறது என்பதை எதை வைத்துச் சொல் கிறீர்கள்?

பி.என். சுந்தரம்: உதாரணத்திற்கு, தாங்கள் *2005*இல் வந்து என்னை சந்திக்கையில் இதைவிடப் பெரிய ஒரு பேனாசோனிக் கேமராவுடன் வந்து எனது நேர்காணலைப் பதிவு செய் தீர்கள். இன்று சிறிய சோனி கேமரா. நாளை இதைவிட சிறிய, ஆனால் இதைவிட சிறப்பாக பிம்பங்களைப் பதிவு செய்யும் கேமராவோ மற் றொன்றோ வரலாம்.

சொர்ணவேல்: ஆமாம்.

பி.என். சுந்தரம்: இதையே சினிமா வாக எண்ணிப் பாருங்கள். 50களில் மிட்சல் கேமராவுடன் பயணித்த நான், அதற்குப்பின் 60களில் ஆர்ரி (ப்லெக்ஸ்), அதற்குப்பின் ஆர்ரி 2 மற்றும் ஆர்ரி 2சி, பின்னர் தற்சமயம் ஆர்ரி 3 என்று 50 வருட காலகட்டகளில் பெரு வாரியாகப் பயன்படுத்தியது 3 அல்லது 4 மாடல்கள்தான். அந்த மாடலுக்குள்ளான விஸ்தரிப்புகள், லென்ஸுகள் மற்றும் ரிக்குகள் மாறும்; ஆயினும், ஆர்ரி கேமராவின் அடிப்படைகள் மாறாது. அதைப் போலவே ஸ்டுடியோவிற்குள் இந்த 50 ஆண்டு கால கட்டத்தில் நான் உபயோகித்தது மிட்சல் மற்றும் மிட்சல் பிளன்சி என்கிற பிலிம்ப்ட் மிட்சல் கேமரா. பிலிம்ப்ட் என்பது காமராவின் சத்தம் ஒலிப்பதிவை பாதிக்காமல் இருக்க, யானை போன்ற மிட்சல் காமராவின் மேல் போடப்படும் ஒரு அடர்த்தியான போர்வை. அதைப் போலவே எனது ஆரம்ப காலத்தில் நான் ஒளிப்பதிவு உதவியாளராகப் பணி செய்த நாட்களில் வெளிப்புறப்

உயர்ந்த மனிதன்

படப்பிடிப்பிற்கு ஐமோ, சின்க்ளேர் மற்றும் போலெக்ஸ் கேமராவை உபயோகித்தது நினைவில் நிற்கிறது. போலெக்ஸ் கேமராவில் 16 எம்.எம். மில் படம் எடுத்திருக்கிறேன். நண் பர்கள் எடுத்த மெரீனா பீச்சைப் பற்றிய ஆவணப்படத்தை ஷூட் செய்திருக்கிறேன்.

சொர்ணவேல்: அந்தப் படம் இப்பொழுது பார்க்கக் கிடைக் குமா?

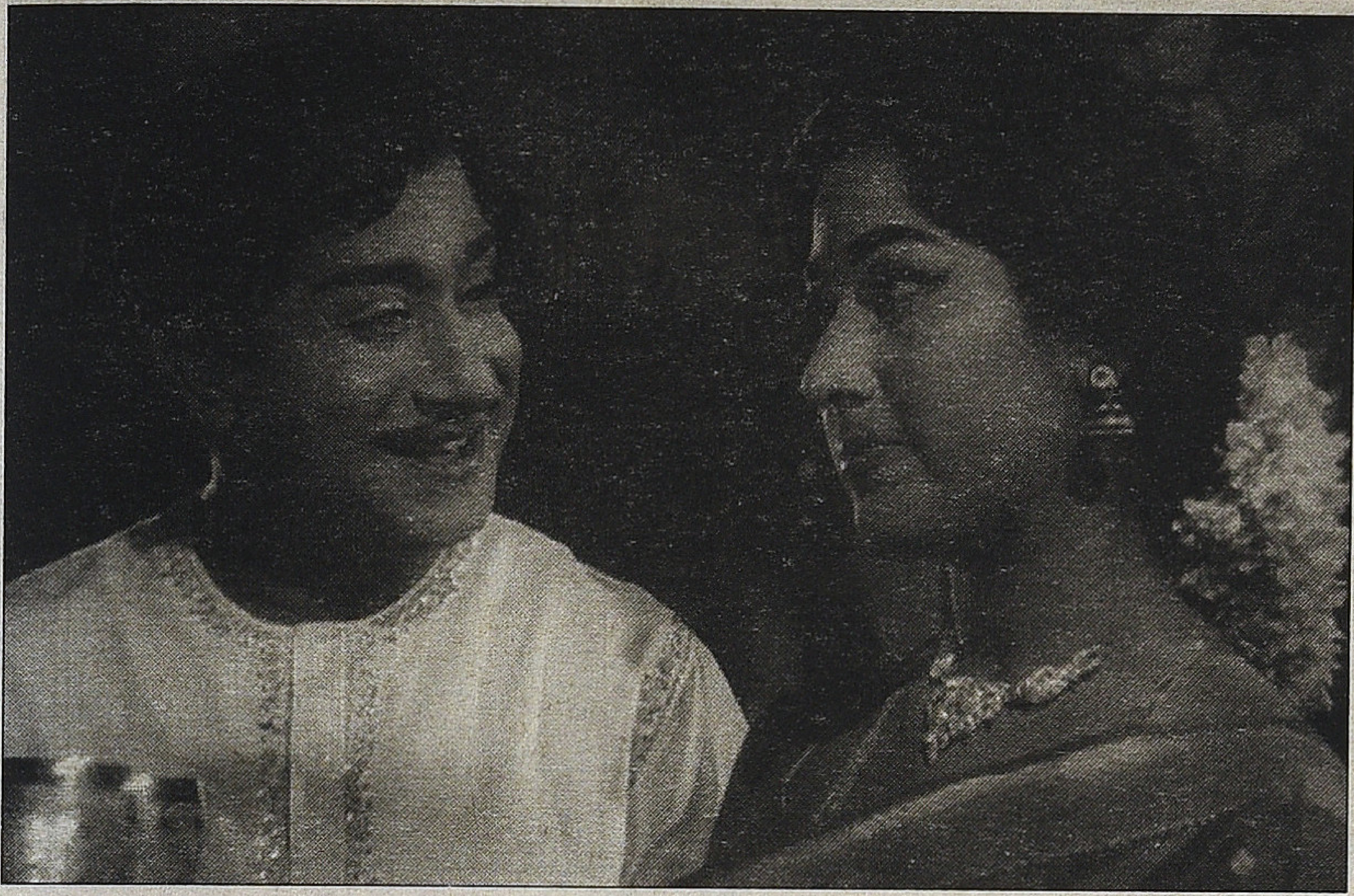
பி.என். சுந்தரம்: அது லண்டனி லிருந்து வந்த கேரள நண்பர் களுடன் 50களில் எடுத்தது. நான் ஒளிப்பதிவு செய்த பெரிய படங் களின் நெகெடிவ்வே காணாமல் போய்விட்ட நிலையில் ஆவணப் படத்தைப் பற்றி என்ன சொல்ல.

சொர்ணவேல்: பீச் என்றதும் ஞாபகம் வருகிறது. நான் சென்ற முறை சென்னையில் தங்களை சந்தித்தபோது தாங்கள் 'டே பார் நைட்' (ரெட் பில்டரை உபயோகித்து வடிவமைக்கப்பட்ட) ஒளிப்பதிவைப் பற்றிப் பேசினீர்கள். அப்போது தாங்கள் திரு. ஜே.ஜி. விஜயம் அவர்களின் ஒளிப்பதிவை மெச்சி 'பொன்முடி'(1950)யில் அவர் பகலை இரவாக்கி ஒளிப்பதிவு செய்த பாடல் காட்சியைப் பற்றி சொன்னீர்கள். நான் மலேசியாவிலுள்ள கொலம் பியா கம்பெனியாரிடம் இருந்து 'பொன்முடி'யின் விசிடியை வர வழைத்து முழுவதுமாகப் பார்த்தேன். ஒளிப்பதிவு மிகச் சிறப்பாக இருந்த போதும் அத்தகைய காட்சி ஏதும் அதிலில்லையே?

பி.என். சுந்தரம்: நான் சொன்னதை மீண்டும் படித்தீர்களானால், நான் 'பொன்முடி' படத்தை சிலாகித் திருப்பது தெரியும். ஆனால், நான் கூறிய பாட்டு அதில் என்று சொல்லியிருக்க வாய்ப்பில்லை. ஏனென்றால், அது 'மந்திரி குமாரி'(1950)யில் எல்லோருக்கும் தெரிந்த பாட்டு. 'உலவும் தென்றல் காற்றினிலே...' என்று தொடங்கும் அந்த பாட்டு ஒன்றே ஜே.ஜி. விஜயத்தின் ஒளிப்பதிவின் புகழை சாசுவதமாக்குவதற்குப் போது மானது.

> 'உலவும் தென்றல் காற்றினிலே
> ஓடமிதே நாம் மகிழ ஊஞ்சலாடுதே...'
> 'அலைகள் வந்து மோதியே
> ஆடி உந்தன் பாட்டுக்கென்றே தாளம் போடுதே...'

என்ற ஆரம்ப வரிகளில், மாதுரி தேவி மற்றும் எஸ்.ஏ. நடராஜனின் 'ரொமான்ஸை', படகில் அவர்கள் அமர்ந்திருந்தவாறு 'மிட் ஷாட்'டில் (ஸ்டுயோவிற்குள்) தனது ஒளிப்பதி வினால் தீர்க்கமாக சட்டகப்படுத்தும் ஜே.ஜி. விஜயம், அதற்குபின் வரும் இண்டெர்லூடில் ரெட் பில்டரின் துணைகொண்டு சூரியனை சந்திரனாக்கி மாஜிக் செய்திருப்பார். மாதுரிதேவி நடராஜன் இருவரும் ஒருவரை ஒருவர் பார்த்துக்கொண்டு, ப்ரேமில் 'மிட் க்ளோஸ் ஷாட்'டில் பக்கவாட்டில் அமர்ந்திருக்க, நடுவில் இருக்கும் சுட்டெரிக்கும் சூரியனை சிகப்பு வண்ண வடிகட்டியால்



உயர்ந்த மனிதன்

கட்டுப்படுத்தி, அதை ஒரு பௌர்ணமி நிலவாக ரசவாதம் செய்து (திரையிலும் அரங்கிலும் உள்ள) காதலர்களைக் குளிர்வித்திருப்பார்.

'உயர்ந்த மலையும் உமது அன்
பின் உயர்வைக் காட்டுதே

இதயம் அந்த மலைக்கு ஏது அன்பைக்
காட்டவே?'

மலைக்கு அக்கதையிலுள்ள முக்கியத்துவத்தை முன்கூட்டியே அறிவிக்கும் இவ்வரிகளும், பின்னர் இண்டெர்லூடின் இசையின்போது ஏரியில் நிலவொளியில் தவழ்ந்துவரும் காதலர்களின் படகையும், அவர் படமாக்கியிருக்கும் விதம் அலாதியான இன்பமளிப்பது. அதன் அடுத்த இண்டெர்லூடில் பாடலுக்கு நடுவிலான இசைப்பகுதியில் கரையிலுள்ள மரத்தைக் கொண்டு, நீரில் காதலர்களுடன் மிதக்கும் அத்தோணியை சட்டகப்படுத்தி, ரெட் பில்டரின் துணைகொண்டு சில்லூயட்டில் ஒரு ஓவியமாக அக்காட்சியைத் தீட்டியிருப்பார். அதைப்போலவே அப்பாட்டின் முடிவில் சூரியஒளியில் தகதகக்கும் அந்த ஏரியை மதிஒளியில் மின்னும் காதல்வெளியாக மாற்றியமைத்திருப்பார்.

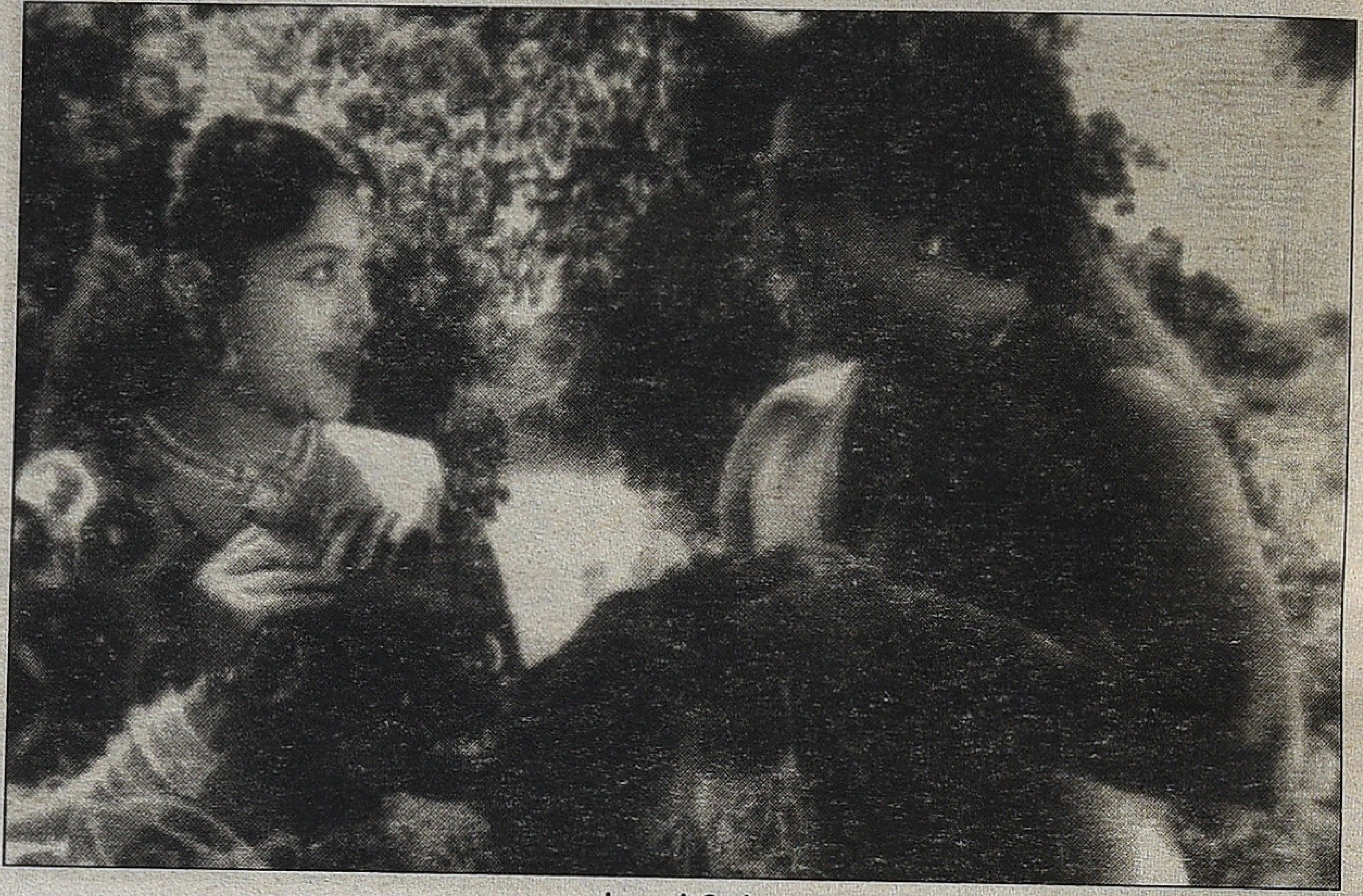
சொர்ணவேல்: நானும் அப்பாடலில் மனம் லயித்தேன். அதன் தாக்கம் தாங்கள் வின்செண்ட் சாருடன் பணியாற்றிய 'உத்தமபுத்திரன்' (1958) படத்தில் இருந்தது என்று சொல்லலாமா?

பி.என். சுந்தரம்: ஆம். 1950இல் 'மந்திரி குமாரி' வந்து எங்கள் மனதைக் கொள்ளை கொண்டது. மாதுரி தேவியை எண்ணிப் பாருங்கள். 1950இல் 'பொன்முடி'யும் 'மந்திரி குமாரி'யும்; அவரைவிட ஒரு 'பெமினிஸ்ட்' யாராக இருக்க முடியும்? ஹாலிவுட்டில் கேதரின் ஹெப்பர்னையும் பெட்டி டேவிஸையும் தலைமேல் வைத்துக் கொண்டாடுகிறார்கள். இங்கு மாதுரி தேவி செய்தது அதைவிடப் பன்மடங்கு பவர்புல்லானது. எல்லிஸ் ஆர். டங்கனின் இயக்கத்தில் அவர் நரசிம்மபாரதியுடன் 'பொன்முடி'யில் இயல்பாக சல்லாபித்தது இந்திய திரைவரலாற்றில் நிகரில்லாதது. எட்டு வருடங்கள் கழித்து 'உத்தமபுத்திரன்' படத்தில் 'முல்லை மலர் மேலே / மொய்க்கும் வண்டு போலே...' என்ற பாட்டை படமாக்கும் பொழுது 'மந்திரி குமாரி' மனதில் ஓடினாள் என்பது உண்மை. ஆனால், வின்செண்ட் அவர்கள் அதை வித்தியாசமாக வடிவமைத்திருப்பார்கள்.

காதலர்களும் படகும் இதிலும் உண்டு. பத்மினி – சிவாஜியின் மிக மென்மையான ரோமான்சான காட்சிகள் 'உத்தமபுத்திரன்' படத்தில், அதுவும் குறிப்பாக 'முல்லை மலர் மேலே'யில் உண்டு. லோகேஷனில் ஏரியில் எடுத்த ஷாட்டுடன், ஸ்டுயோவில் எடுத்த ஷாட் பேக் ப்ரொஜக்ஷன் மூலம் அருமையாக தையல் தெரியாதவாறு இணைக்கப்பட்டிருக்கும். போட்டில் அமர்ந்திருக்கும் பத்மினியின் பின்னால் வட்டவடிவில் சுற்றி வரும் கேமரா பத்மினியின் (படகு) இருக்கைக்காக அமைக்கப்பட்டிருக்கும் முதுகுப்புற தட்டிக்குப் பின்னால் வளைந்து வந்து நிற்கும். அடுத்து ஸ்டுடியோவில் எடுக்கப்பட்ட (தளர்வான) அண்மைக் காட்சியில் கேமரா 'பேக் ப்ரோஜக்ட்' செய்யப்பட்ட நீரின் பேக்ட்ராப்பிலிருந்து இடது பக்கம் பேன் செய்து பத்மினியின் இனிய முகத்தில் வந்து நிற்கும். வின்செண்ட் சாரின் ஒளிப்பதிவில், 'முல்லை மலர்' போல மணம் வீசி மென்மையாகப் புன்முறுவலிக்கும் காந்தம் போன்ற பத்மினியின் அழகில், மொய்க்கும் வண்டு போல உள்ளம் பறிகொடுக்காதவர் அன்று யார்? வின்செண்டின் ஒளிப்பதிவு தொழில்நுட்பம் மட்டுமல்ல உணர்வெழுச்சியும் சார்ந்தது. அத்தகைய மகாலைஞனின் பல படங்களின் நெகடிவ் இன்றில்லை என்பது சினிமாவை எந்த அளவுக்குக் கலையாக நாம் நேசிக்கிறோம் என்பதை தெளிவுறுத்துகிறது. ஹாலிவுட்டிலும் ஐரோப்பாவிலும், ஆரம்ப கால சைலெண்ட் சினிமாவிலிருந்து இன்றைய சினிமா வரை, மெனெக்கெட்டு அக்கறையுடன், காப்பகங்களில் சென்ற நூற்றாண்டின் அதிமுக்கிய கலைவடிவான சினிமாவைப் பாதுகாத்து வருகிறார்கள். சமீபத்தில் முர்னாவின் 'நாஸ்பெராது' (1922) மற்றும் ப்ரிட்ஸ் லாங்கின் 'மெட்ராபலிஸ்' (1927) போன்ற படங்களை 35 எம்.எம். பிரிண்டில் பார்த்த பொழுது என் கண்கள் மல்கியது. ஏன் ஜெர்மன் ஒளிப்பதிவாளர்கள் என்னை இளம் வயதில் அவ்வளவு பாதித்தார்கள் என்றும் புரிந்துகொள்ள முடிந்தது. அப்படங்களை அவர்கள் பாதுகாத்திருக்கும் விதம் ஏன் இங்கு முரனாவோ ப்ரிட்ஸ் லாங்கோ உருவாகவில்லை என்பதையும் தெளிவுறுத்தியது. சினிமாவை அக்கறையுடனும் அன்புடனும் அணுகுபவர்கள் இவ்வுலகில் இருக்கிறார்கள் எனபது ஆறுதலளிப்பதாக இருக்கிறது.

சொர்ணவேல்: உங்கள் உணர்வுகளை மதிக்கிறேன். டிஜிடல் சினிமாவாகப் பரிணாமம் பெறும்போது அதை பாதுகாப்பதும் எளிதாக இருக்குமென எண்ணுகிறேன்.

பி.என். சுந்தரம்: ஆயினும், ப்யூர் சினிமா என்ற ஒன்று நேற்றைய காலகட்டம் வரை கடந்த நூற்றாண்டு வரை இருந்தது. அதில் ஒளிப்பதிவுப் பிரிவில் பணியாற்றிய ஆயிரக்கணக்கான தொழிலாளிகளின் / டெக்னீசியன்களின் வியர்வையின் காரணங்களும், அதன் பயனாகத் திரையில் அவர்கள் சாதித்த காரியங்களின் நுட்பமும், கதையாடலுடன் சேர்ந்தே அழகியலின் ஒரு பகுதியாகப் பதியப்பட்டிருந்தது. ஆனால், அந்தப் பாதுகாக்கப்படாத சினிமாவுடன் அவர்களின் உழைப்பின்/அழகியலின் நுண்மையான சித்திரமும் நிரந்தரமாக அழிந்து போய்க் கொண்டிருக்கிறது.


உத்தமபுத்திரன்

சொர்ணவேல்: *ஆயினும், மார்டின் ஸ்கார்ஸேஸே போன்றோர் டிஜிடல் தொழில்நுட்பத்தினால் பழைய படங்களை 'ரெஸ்டோர்' செய்து கொண்டிருக்கும் ஒரு இயக்கத்தின் முன்னணியிலிருக்கிறார்கள். அதைப் போல இங்கும் ஏற்படலாமல்லவா?*

பி.என். சுந்தரம்: ஏற்பட்டால் என்னை விட சந்தோஷமடைபவன் வேறு யாராக இருக்க முடியும்? அதற்காகத்தானே இந்த சதர்ன் இண்டியா சினிமாட்டொகிராபர்ஸ் அஸோஸியெஷனும் அதன் தலைவர் பதவியும். எலெக்ட்ரீஷியனாக, கேமரா அட்டெண்டெண்டராக, அஸிஸ்டெண்டாக, ஆபெரேடிவ் கேமராமேனாக, ஒளிப்பதிவாளராக, இயக்குனராக வளர்ந்த நான் ஒவ்வொரு தொழிலாளியின் வியர்வையின் மகிமையையும் அறிவேன். ஒளிப்பதிவு என்பது பல தொழிலாளிகளின் கூட்டுழைப்பு. ஒவ்வொருவரின் பங்களிப்பும் அளவிட முடியாதது. ஸ்டுடியோவினுள் சுட்டெரிக்கும் வெப்பத்தில், லைட்டுகளுக்கு பக்கத்திலிருந்து பார்ண்டோரையும் கட்டரையும் சரிசெய்து பிடித்துக் கொண்டிருப்பதை எண்ணிப் பாருங்கள்; அவர்கள் உருவாக்கிய சினிமாவை பாதுகாப்பது என்பது நாம் அவர்களுக்கு செலுத்திடும் நன்றி.

கோடியில் புரளும் நடிகர்களுக்கு நடுவே, வியர்வையில் வாடும் தொழிலாளிகள் ஏன் சினிமாவை விட்டு அகலுவதில்லை என்று நான் ஆழ்ந்து சிந்தித்து இருக்கிறேன். என்னைப் போலவே வின்சென்டின் ஒளிப்பதிவிலும் பேக் ப்ரோஜக்ஷன் அழகியலிலும் ஜே.ஜி. விஜயத்தின் பகலை இரவாக்கும் ரசவாதத்திலும் அவர்களும் மனம் பறிகொடுத்திருக்க வேண்டும். அது மட்டுமல்ல, யாம் பெற்ற இன்பத்தைப் பெறுக இவ்வையகம் என்று, அந்த ரசவாதத்தின் மையத்திலுள்ள ஒளிக்கலவையில் ஏதோ ஒரு வகையில் ஈர்க்கப்பட்டு அதில் பங்காற்றியிருக்க வேண்டும். அவர்கள் எல்லோருமே எனது அன்பிற்கும் மரியாதைக்கும் என்றும் உரியவர்கள். உதாரணத்திற்கு, ஸ்ரீதர் அவர்களின் 'தேன்நிலவு' (1961) ஜம்மு காஷ்மீரில் எடுக்கப்பட்டது. அங்குள்ள ஷாட்டுகளை இங்கு ஸ்டுடியோவில் ஷூட் செய்த காட்சிகளுடன் இணைக்க உதவிய லைட் மேன்களான துரை, ராஜா, லட்சுமணன் போன்றவர்கள் என் மனதில் ஓடுகிறார்கள்; எனக்கு என்றும் துணை நிற்கும் எனது உதவியாளர் எனது வலது கரம் ராஜனும்.

'தேன் நிலவு' படத்தில் ஜம்மு காஷ்மீரில் ஷூட் செய்யப்பட்ட இரு பாடல்கள் மனதில் நீங்காதவை. வின்செண்ட் சாரை உலக ஒளிப்பதிவு ஜாம்பவான்களின் வரிசையில் வைத்துக் கொண்டாடி மகிழ்பவை அவை. ஒன்று, 'பாட்டு பாடவா'... ஏ.எம். ராஜா அவர்கள் இசையமைத்துப் பாடிய அந்தப் பாட்டில், (காஷ்மீரத்து) குதிரையில், ஜெமினியும் அழகில் நிகரற்ற வைஜயந்திமாலாவும் சவாரி செய்வார்கள். அவர்கள் குதிரையில் பயணிக்கும் நீண்ட சாலையின் பின்னணியிலுள்ள மலை முகடுகளையும் மேகங்களையும் மலையைக் கோதும் மஞ்சையும் அங்கு ஷூட் பண்ணி, பின்னர் இங்கு ஸ்டுடியோவில் மிட் ஷாட்டில் ஜெமினியும் வைஜயந்தியும் குதிரையில் சவாரிசெய்வது போல பிரமை ஏற்படுத்தி, காஷ்மீரத்து மலைகளை பேக் ப்ராஜக்ஷன் செய்து அருமையாக சட்டகப்படுத்தி மேட்ச் செய்திருப்போம். அதைப் போலவே ஏ.எம். ராஜா – பி. சுசீலா பாடிய 'ஓஹோ எந்தன் பேபி' என்ற இனிய பாடலின்போது, வாடர் ஸ்கீயிங் என்று சொல்லப்படுகிற படகிற்குப் பின்னால் கயிற்றினால் இணைக்கப்பட்ட மதகில் மிதந்து வருவார்கள். 'பாட்டு பாட வா'வைப் போலவே இதுவும் மறக்க முடியாத பாடல் காட்சியாகும். 'தேன் நிலவு' ஸ்ரீதரின் மனதிற்கினிய சித்ராலயாவின் முதல் தயாரிப்பு. எல்லாவகையிலும் மிக அருமையான படம். ஜெமினியும் வைஜயந்தியும் படகிற்குப் பின்னால் தண்ணீரில் கனவில் மிதந்து வருவதைப் போல வருவார்கள். அங்கு காஷ்மீரில் படமாக்கிய பகுதிகளின் அண்மைக் காட்சிகளை இங்கு ஸ்டுயோவில் ஷூட் செய்து இணைத்திருப்போம். அந்த பேக் ப்ரொஜக்ஷனுக்கான பின்னணி ஷாட்டுகள் எடுக்கப்பட்டிருக்கும் நேர்த்தியிலே, எனது குருநாதர் வின்செண்ட் அவர்களின் மேதமை தெரியும்.

சொர்ணவேல்: *'தேன் நிலவு' படத்திற்கு முன்வந்த ஸ்ரீதரின் 'மீண்ட*

உத்தமபுத்திரன்

உத்தமபுத்திரன்

சொர்க்கம்' (1960) உங்களுக்கு இனிமையான அனுபவங்கள் நிறைந்த படம் என்று முன்பு என்னிடம் சொல்லியிருக்கிறீர்கள்.

பி.என். சுந்தரம்: ஆமாம். அந்தக் கதையாடலில் ஸ்ரீதர் சார் கேட்கும் கேள்வியான கலையா அல்லது வாழ்க்கையா எது முக்கியம்? என்ற கேள்வியைத்தானே நீங்கள் புகழும் கோதாரும் த்ருபோவும் அவர்களின் முக்கிய படங்களில் கேட்கிறார்கள். ஸ்ரீதர் அவர்களுக்கும் எல்லா உயர்ந்த கலைஞர்களைப் போல அந்த அகச் சிக்கல் இருந்தது. 'கலைக்கோயில்', 'அவளுக்கென்று ஓர் மனம்' இரண்டும் அதன் வெவ் வேறு வெளிப்பாடுகள். இன்று எண்ணிப் பார்க்கையில் ஸ்ரீதர் சாரின் படங்களில் அவர் எங் களுக்கு அளித்த சுதந்திரமே மனதில் நிற்கிறது. மிதமான பட்ஜட் படங் களில் கூட டெக்னீசியன்களை விரட்ட மாட்டார். லைட்டிங் மற்றும் கேமரா அசைவிற்கு முக்கியத் துவம் கொடுப்பார். மீண்ட சொர்க் கத்தில் ஒரு முக்கிய கட்டத்தை மூன்று தளத்தில் இயங்கி ஒரே ஷாட்டில் காட்சிப்படுத்தியிருப் போம். மேல் மாடியில் ட்ராலியில், நான் கிடைநிலையில் ஹொரி ஜோண்டலாக ஷாட்டை எடுத்து, ட்ராலியிலுள்ள மிட்சல் கேமராவை அள்ளி க்ரேனிலுள்ள வின்செண்ட் சார் கையில் கொடுத்துவிட்டு படி வழியாகக் கீழிறங்கி வருவேன். அதற்குள் செங்குத்தாகத் தனது அஸிஸ்டெண்டுடன் கீழே க்ரேனில் வந்த வின்செண்ட் அவர்கள் எனக்கு அந்த கேமராவைத் தர நான் அங்கு தயார்நிலையிலிருக்கும் ட்ராலியில் மீண்டும் ஹொரிஜோண்டலாக நடிகர்களை ஜெமினி கணேசனையும் (படத்தில் அவரது மாமனாரான) தங்கவேலையும் (படத்தில் அவரது மனைவியான) என். லலிதாவையும் டி.ஆர். ராமச்சந்திரனையும் சட்டகப்படுத்திக்கொண்டு பயணிப்பேன். இந்த இஜெட் வடிவமைப்பு எங்களுக்கு அன்று பெரிய உற்சாகத்தை அளித்தது. ஏனென்றால், சௌகரியக்குறைவை எங்கள் சிந்தனையைக் கொண்டு எதிர்கொண்டோம். இன்று எல்லாக் கேமராக்களிலும் 'ஸ்டேபிலைஸர்' வசதி இருக்கிறது. அத்தகைய ஷாட்டை எளிதாக எடுக்கலாம். ஆயினும், அந்தக் காட்சியிலுள்ள எனெர்ஜி இன்றைய சில படங்களில் தான் காணக்கிடைக்கிறது.

சொர்ணவேல்: அதற்குப்பின் 1962இல் வந்த 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்' படத்திலும் பாடல்களும் பாடல்களைப் படமாக்கிய விதமும் நெஞ்சை விட்டு அகலாதவை.

பி.என். சுந்தரம்: ஆமாம். கண்ணதாசன் தனது நேர்காணல் களில் சொல்லியிருப்பதைப்போல அவருக்கு ஸ்ரீதர் என்றால் ஒரு பிரியம் உண்டு, பாட்டுகளை நன் றாகக் காட்சிப்படுத்துவார் என்று. 28 நாட்களில் எடுக்கப்பட்ட படம் 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்'. அதிலுள்ள பாடல் காட்சிகளை இன்று பார்க்கும்போதும், இவ்வளவு சேனல்கள் வந்து ப்ரோகிராம் இல் லாமல் பாடல்களை மீண்டும் மீண்டும் போட்டு அலுப்பை ஏற் படுத்தும் இன்றைய கால கட்டத் திலும்கூட, அப்பாடல்கள் சினிமா சார்ந்த நம்பிக்கை அளிப்பதாய் இருக்கின்றன. சினிமா என்பது பல கலைஞர்களின் கூட்டு முயற்சி மட்டு மல்ல, பல கலைகளின் சங்கமம். ப்யூர் டான்ஸாகவோ ஓவியமாக அது நின்று விடக்கூடாது. தனது கால வெளிகளைக் கொண்டு மற்ற கலை களுடன் சினிமா ஊடாட வேண்டும். அதை முற்றிலும் அறிந்திருந்தவர் கவிஞர் கண்ணதாசன் அவர்கள். அவரது பாட்டுகளில் மெட்டும் இருக்கும் கவிதை வரிகளும்

இருக்கும். வெறும் இலக்கியமாக இல்லாமல் சினிமாவிற்கு அவற்றுடன் ஊடாட இடமும் இருக்கும். ஆகையினால்தான் ஸ்ரீதர், பீம்சிங் போன்றோருக்கு அவர் எழுதிக் கொடுத்த பாடல்கள் இன்று சாகா வரம் பெற்று நிலைத்திருக்கின்றன. மனதின் டேப்பில் வரிகள் மங்கினாலும் மெட்டுகள் ஓடிக்கொண்டு தானே இருக்கின்றன. அதன் லயத்தை உணர்ந்து அதைக் குலைக்காமல், அதனுடன் சமனாக பயணித்து தனக்கே உரித்தான எளிமையுடனும் ஆழத்துடனும், கவிதை இயற்றியவர் கண்ணதாசன்.

ஆகையினால், அவரது பாடலை பிக்சரைஸ் செய்வதென்றால் ஸ்ரீதரிலிருந்து மொத்த யூனிட்டுக்கே ஒரு மரியாதை இருக்கும். அவருடைய பல பாடல்களைப் படமாக்கும் போதே அது 'க்ளாசிக்' என்ற உணர்வு ஏற்படும். சினிமாவில் வேலை செய்வதைப் பற்றி அந்த அரிய தருணங்களில் ஒரு நிறைவும் பெருமையும் ஏற்படும். 'சொன்னது நீ...தானா...' என்ற பாட்டையே எடுத்துக்கொள்ளுங்கள்: கண்ணதாசன் அந்த சிச்சுயேஷனுக்கு ஏத்த மாதிரி 'சொல் சொல் சொல்' மற்றும் 'ஏன் ஏன் ஏன்' என்ற வார்த்தைகளை தாளத்தைப் போல ப்ரொக்ரெஸிவ்வாக வடிவமைத்து மெருகேற்றியிருப்பார். அதை ப்ளே பேக்கில் கேட்கும் போது, ஸ்ரீதர் அவர்களின் மனதில் ஷாட்டும் ஷார்ப்பான கட்டிங்கும் அந்த தருணத்தில் ஓடிகொண்டிருக்கும். அதே வேளையில், வின்செண்ட் சாருடன் எங்கள் டீம் ஒளிப்பதிவில் வீணை வாசிக்கும் தேவிகாவிற்குப் பல கோணங்களில் நேர்த்தியாக ஷாட்டுகளை வைப்பதில் பிஸியாக இருப்போம். வீணையுடன் தேவதை போன்று வீற்றிருக்கும் தேவிகாவின் 'லோ ஏங்கிள்' மற்றும் 'ஹை ஏங்கிள்' இன்று பார்க்கினும் மென்மையாகவும் இதமாகவும் இருக்கிறது. அண்மைக் காட்சியில் ஜொலிக்கும் முகபாவம் தேவிகாவிற்கு உண்டு. அதை உணர்ந்து சட்டகப் படுத்தியிருப்போம். சினிமாவின் மூலமாக தமிழ் ஆழ்மனதில் ஒரு பிரதான இடத்தை மென்மையான தேவிகா அன்று ஆக்கிரமித்திருந்தார் என்று சொல்லலாம். அப்பாடலில் கேமரா பாடலின் லயத்திற்கு ஏற்ப

நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்

அசைந்து கொண்டிருப்பதையும் காணலாம். வீணையின் தந்திகளை வருடும் கேமரா வளைந்து வந்து கட்டில் கம்பிகளைக் கொண்டு தேவிகாவை சட்டகப்படுத்தும் ஷாட்டும் வடிவானது.

'இன்னொரு கைகளிலே... யார் யார் நானா... எனை மறந்தாயா... ஏன் ஏன் ஏன் என் உயிரே... சொன்னது நீ தானா... சொல் சொல் சொல்... என்னுயிரே... சம்மதம் தானா... ஏன் ஏன் ஏன் என்னுயிரே... ஏன் ஏன் ஏன் என்னுயிரே...' என்ற வரிகளுக்கு பின்வரும் இண்டர்லூடில் கேமரா கட்டிலில் (பக்கவாட்டில்) உட்கார்ந்திருக்கும் முத்துராமன் மற்றும் தொலைவில் தரையில் அமர்ந்து வீணை வாசிக்கும் தேவிகாவை கம்போஸ் செய்திருக்கும் சட்டகத்திலிருந்து கீழிறங்கி கட்டிலுக்கடியில் புகுந்து தேவிகாவிடம் சென்று அவரை சற்றே ஹை ஏங்கிளில் ப்ரேம் செய்யும். அப்பொழுது தேவிகா, 'மங்கள மாலை குங்குமம் யாவும் தந்ததெல்லாம் நீ தானே...' என்று பாடுவார். அதன்பின் அவரது வலதிலிருந்து நகரும் ஒரு அருமையான ட்ராக் ஷாட்டில் தேவிகா, 'மணமகளைத் திருமகளாய் நினைத்ததெல்லாம் நீ தானே...' என்ற வரிகளைப் பாடுவார்.

அதன்பின் ரூமின் இரண்டு ஜன்னல்களுக்கு அந்தப் பக்கமும் இந்தப் பக்கமும் அதே வரிகளை மீண்டும் மிட் லாங் ஷாட்டில் கவரேஜ் செய்துவிட்டு, 'என் மனதில் உன் மனதை இணைத்ததும் நீ தானே... இறுதிவரைத் துணையிருப்பேன் என்றதும் நீ தானே...' என்று தேவிகா பாடும் போது, சற்றே ஹை ஏங்கிளில் தேவிகாவிடமிருந்து பேன் செய்து, காமரா முத்துராமனை உள்ளடக்கி நகர்ந்து அவர்கள் இருவரையும் ஒரு ஷணத்திற்கு கம்போஸ் செய்யும். அதை இன்று எண்ணிப்பார்க்கும் போதும் மனது உவகை கொள்கிறது.

ஒளிப்பதிவு மேதை வின்செண்ட் அவர்களுக்கு ஆபரேடிவ் கேமராமேனாக ஸ்ரீதரின் படங்களில் பணியாற்றியது நான் செய்த பாக்கியம். நகரும் கேமராவுடன் அன்று மிக அண்மையில் நான் கண்ட அந்த உயிர்ப்பு பல ஸ்ரீதர் கண்ணதாசன் வின்செண்ட் பாடல்களில் இன்றும் இருக்கிறது. பி. சுசிலா அந்தப் பாடலை ஆரம்பிக்கும் பொழுதே முத்து சிதறினாற் போல இருக்கும். இன்று தமிழ் உச்சரிக்க கஷ்டப்பட்டு, தனது இயல்பான இனிமையை இழந்து, சினிமாவிற்கான ஒரு செயற்கை ஒலி வடிவமாக எல்லோராலும் ஜீரணிக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது. 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்' படத்தை 28 நாட்களில் சூட் செய்து, மொத்த படத்தையே முடித்திருக்கிறோம் என்றால், அன்றிருந்த மொழி பண்பாடு சார்ந்த கதையுலக அண்டத்தை ஸ்ருஷ்டிப்பதில் எங்களுக்குள்ளிருந்த ஆர்வமும் உடன்பாடும்தான் காரணம். எங்கள் குழுவிலிருந்த லைட்மேன்களும் க்ரிப் மற்றும் ரிக்கில் உதவியவர்களும் மற்ற

நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்

உதவியாளர்களும் அந்த தருணத்தில் அங்கு நடந்து கொண்டிருந்த கலை வேள்வியில் உணர்வெழுச்சியும் உந்துதலும் பெற்றிருக்க வேண்டும். கேமரா ஹாஸ்பிடல் செட்டின் வெளியிலிருந்து கண்ணாடியை வைத்து வடிவமைக்கப்பட்ட துவாரத்திலிருந்து உள்ளே வரும் ஷாட்டை எண்ணிப் பாருங்கள். அந்தக் குறுகிய இடத்தில் ஒளி பாய்ச்ச மதிலில் கண்ணாடிகளை பாவியிருக்கும் அழகைப் பாருங்கள். ஒளிப்பதிவாளர்களின் கற்பனைகளின் தாவலுக்கு ஈடுகொடுக்கும் திறன் கொண்ட கலை இயக்குனர் கங்கா மற்றும் அவரது உதவியாளர் செலவராஜ், செட்டை அழகுபடுத்திய சம்பந்தம் எல்லோருடைய உழைப்பும் அதிலிருக்கிறது. இன்று உங்களுக்கு மினி க்ரேனும் விண்டனும் பேந்தரும் இருக்கிறது. அன்று அந்த அசைவுகளுக்கு, ஒரு பகுதியின் ட்ராலி முடிந்தவுடன் அடுத்த பகுதி மூவ்மெண்டுக்கு ஊடாக, கேமராவை கையினால் எவ்வளவு முடியுமோ அவ்வளவு நிதானமாக (ஜெர்கில்லாமல்) குலுக்காமல் அடுத்த ட்ராலியில் மாற்றி வைப்போம். இன்று நிறைய தொழில்நுட்பம் வளர்ந்துவிட்டது. ஆனால், நுட்பத்துடனும் நுண்ணுர்வுடனும் செயல்படுபவர்கள் வெகு சிலரே.

சொர்ணவேல்: கனமான மிட்சல் கேமராவை, எப்படி ஒரு ட்ராலியிலிருந்து இன்னொரு ட்ராலிக்கு, எடுத்துக் கொண்டிருக்கும் ஷாட்டுக்கு ஊடாக மாற்றினீர்கள்?

பி.என். சுந்தரம்: ஒவ்வொரு சவாலையும் ஒரு வாய்ப்பாக மாற்ற வேண்டும் என்று சத்யஜித் ரேயின் கேமராமேன் மாமேதை சுப்ரதோ மித்ர சென்னையில் ஜெமினி லேப்பில் சொன்னது ஞாபகம் வருகிறது. ரேயின் 'ஜலசாகர்' *(1958)* என்ற பிரமாதமான படத்தில் ஒரு ஜமீந்தாரின் பெரிய (பாழடைந்த) மாளிகையில் சூட்டிங் செய்ய வேண்டும். ஆனால், அதற்கான பட்ஜட் கிடையாது. மித்ர, ரேயுடைய ஆஸ்தான ஆர்ட் டைரக்டரான பன்ஸி சந்திர குப்தாவுடன் சேர்ந்து, பெரிய வேட்டி போன்ற வெள்ளாடைகளைத் தைத்து அதில் சூரிய ஒளியும் செயற்கை ஒளியும் பாய்ச்சி, மிக அழகான கண்ணிற்கு இதமான பௌன்ஸ் லைட்டிங் ஒளியில் அம்மாளிகையை நிரப்பி, பிஸ்வாம்பர் ராய் என்ற அந்த கதாபாத்திரத்தின் முதிர்ந்த காலத்தில் இருண்ட அவரது ஜமீந்தாரி வாழ்க்கையைப் படம் பிடித்திருப்பார். அந்த ரோலில் நடித்த சபீ பிஸ்வாஸ் மிகப் பெரிய வங்காள நடிகர்; ஆகச்சிறந்த கலை ஆளுமை. நெருக்கடியை சந்தர்ப்பமாக எண்ணிய சுப்ரதோ மித்ரவின் ஒளியை வெள்ளை நிற மேற்பரப்பில் பாயச்சி அதை மென்மையாக எதிரொளிக்கச் செய்யும் அழகியல், பிரஞ்சு புதிய அலை ஒளிப்பதிவாளர்களை பாதித்து அவர்களது நியு வேவ் மூவ்மெண்டின் அழகியலின் முக்கிய அம்சமாக இருந்தது. சற்றே கோதாரின் 'ப்ரெத்லெஸ்' *(1960)* படத்தையும் த்ரூபோவின் '400 ப்ளோஸ்' *(1959)* படத்தையும் எண்ணிப் பாருங்கள்.

சொர்ணவேல்: நான் 'தெரிதா' (Derrida, 2002) என்ற ஆவணப்படத்தை ஒளிப்பதிவு செய்த கர்ஸ்டன் ஜான்ஸனுடன் பேசுகையில் அவரும், (கோதார், த்ரூபோவின் படங்களில் பணியாற்றிய) ராவுல் கூதார் போன்ற பிரஞ்சு ஒளிப்பதிவாளர்களின் மேலிருந்த பௌன்ஸ் லைட்டிங்கின் தாக்கத்தைப் பற்றிச் சொல்லியிருக்கிறார். ப்ரான்ஸில் பயின்ற கர்ஸ்டனுக்கு ராவுல் கூதார் க்ளாஸ் எடுத்திருக்கிறார். கூதாரின் ஒளிப்பதிவிலும் சிக்கனமான ஒளி வீச்சைக் கொண்டு சுருக்கமான இடத்தில் என்ன செய்யலாம் என்று ஒளிப்பதிவில் நாட்டமுள்ளவர்கள் அறிந்து பயன்பெறலாம். உதாரணத்திற்கு, த்ரூபோவின் என்றும் மறக்க முடியாத 'ஸாஃப்ட் ஸ்கின்' *(1964)*.

பி.என். சுந்தரம்: நாங்களும் இம்ப்ராவைஷேஷனில் நம்பிக்கை வைத்திருந்தோம். 'சொன்னது நீ தானா...' பாட்டில், நான் முன்னர் குறிப்பிட்ட, கட்டிலுக்கடியில் ட்ராக் செய்து கேமரா செல்லும் ஷாட்டுகூட எங்களுக்கு அப்போது அப்படிப்பட்ட (மேலிருந்து கீழிறங்கி ஊர்ந்து பிறகு பக்கவாட்டில் மேலேறும்) ஷாட்டை கட்டமைக்கக் கூடிய விண்டன் டாலி போன்ற சௌகரியமில்லாததால், க்ரேனின் ஆர்மிலிருந்து கேமரா கீழிறங்கி கட்டிலுக்கடியில் ஊர்ந்து செல்ல உள்ளே புகும் நேரத்தில் கயிறினால் கட்டிலை மேலே ஏத்தி அந்த பழைய க்ரேனின் கையின் மூலமே மொத்த ஷாட்டையும் (வடிவமைத்து) படமாக்கினோம். மிட்சல் காமராவையும் பல தடவை கையினால் தூக்கியிருக்கிறேன். ஸ்ரீதர் சாரின் படத்தில்கூட ஆபிஸ் வாசல் வரை ட்ராலியில் வந்த கேமரா அங்குள்ள குறுகிய வாசலினால் உள்ளே புக முடியாது என்ற சிக்கல் வந்த தருணத்தில், கையில் மிட்சலை ட்ராலியிலிருந்து எடுத்து ஆபெரேடிவ் கேமராமேனாக அந்தக் கனமான கேமராவுடன் உள்ளே நடந்து ஷாட்டை முடித்திருப்பேன். காமெராவைக் கையில் எடுக்கும் நேரத்தில் அந்தச் சலனம் தெரியும். ஆயினும், மொத்த ஷாட்டைப் பார்க்கையில் ஸ்மூத்தாக இருக்கும்;

அது காட்சிக்கு அழகையும் ஆழத்தையும் சேர்க்கும். கயிறை உபயோகித்து கேமராவைக் கட்டி, தூக்கி, க்ரேன் ஷாட் போன்ற செங்குத்தான அசைவிற்கான எபக்ட் கொடுப்பதைப் பல படங்களில் செய்திருக்கிறோம், 'மீண்ட சொர்க்கம்' உட்பட. நான் இடது கைப் பழக்கம் உடையவன். ஆதலினால், மிட்சல் கேமராவை - அதன் பேராலாக்ஸ் வியூவ் பைண்டர் இடது பக்கத்தில் இருந்ததினால் - ஆபரேட் பண்ண வசதியாக இருந்தது.

சொர்ணவேல்: 'அன்பே வா' (1966) படத்தில் ஒரு பாட்டில் எம்.ஜி. ஆருடனும் பின்னர் சிவாஜியுடனும் நிறைய படங்களில் பணியாற்றி இருக்கிறீர்கள்? அந்த அனுபவங்களைப் பற்றி சொல்ல முடியுமா?

பி.என். சுந்தரம்: (பலமாக சிரிக்கிறார்.) இரு திலகங்களைப் பற்றியும் எவ்வளவு கோஸிப் செய்திருக்கிறோம். இப்பொழுது இவ்வளவு பவ்யமாகக் கேட்கிறீர்களே! சுயபிரஸ்தாபம் வேண்டாம் என்று பார்த்தேன்.

சொர்ணவேல்: இல்லை. சில முக்கிய விஷயங்களைப் பதிவு செய்வது என்னைப் போன்றோருக்கும் இளம் மாணவர்களுக்கும் பயனுள்ளதாக இருக்கும்.

பி.என். சுந்தரம்: அவர்களுடனான அனுபவங்களை எனது பல பத்திரிகை மற்றும் டெலிவிஷன் பேட்டிகளில் சொல்லியிருக்கிறேன். அதில் தற்சமயம் எனது நினைவில் ஓடும் சில முக்கியமான கட்டங்களை மட்டும் பார்ப்போம். வின்செண்ட் சாரைப் போல, எனக்கு இன்னொரு முன்னோடியான மாருதி ராவ் அவர்கள்தான் 'அன்பே வா' (1966) படத்தின் ஒளிப்பதிவாளர். எம்.ஜி.ஆர். 1965இல் 'எங்க வீட்டுப் பிள்ளை' என்ற மிகப் பெரிய ஹிட்டை கொடுத்த அடுத்த வருடம், 'அன்பே வா'வின் தயாரிப்பு. 'எங்க வீட்டுப் பிள்ளை', விஜயா வாஹுனி (நாகிரெட்டியார் - சக்ரபாணி) ப்ரொடக்ஷன்ஸ் தயாரிப்பு. 'எங்க வீட்டுப் பிள்ளை'யை வின்செண்ட் சாரும் நானும் ஒளிப்பதிவு செய்ய, புகழ்பெற்ற தொகுப்பாளர் ஜம்புலிங்கம் எடிட்டிங் செய்தார். வாலி, எம்.ஜி.ஆரின் ஆளுமையைத் தனது வரிகளின் மூலம் தீட்டிக் கொண்டிருந்த காலமது. படம் வெளியாகி நூறு நாட்களுக்குப் பின்னும், 'நான் ஆணையிட்டால்' பாடலை தியேட்டரில் பார்க்கும்போது நீங்கள் ஒரு வரியைக் கூடக் கேட்க முடியாது. அவ்வளவு ரசிகர்களின் கரகோஷம். இன்று பின்னோக்கிப் பார்க்கையில் அது தமிழ் சினிமா ரிசெப்ஷனில் ஒரு முடிந்துவிட்ட காலகட்டம்; இப்போது அது தமிழ் சினிமா வரலாற்றின் ஒரு பகுதி. அந்த இண்டென்ஸிடி வேறு, இப்பொழுதுள்ள வியுவர்ஷிப்பின் தன்மை வேறு. அன்று சினிமா மட்டுமே, இன்று அது பல கேளிக்கைகளில் ஒன்று.

தேன் நிலவு

'அன்பே வா' படத்தின் ஒளிப்பதிவாளர் மாருதி ராவ் அவர்கள் என்னைக் கூப்பிட்டு சிம்லா சென்று ஒரு பாடலைப் படமாக்கிவிட்டு வரும்படிக் கூறினார்கள். நான் மாருதி ராவின் பெரிய ரசிகன் என்பதால் அந்த சந்தர்ப்பத்தை எனக்குக் கிடைத்த பாக்கியமாகக் கருதி அதை நன்கு பயன்படுத்த வேண்டும் என்றெண்ணினேன். அந்தப் பாடல்தான், 'புதிய வானம்... புதிய பூமி... எங்கும் பனிமழை பொழிகிறது...'. சிம்லாவின் அழகையும் எம்.ஜி.ஆரின் குதூகலத்தையும் ஒருங்கிணைத்து சட்டகப்படுத்துவதைப் பற்றி நானும் மாருதி ராவும் பல மணி நேரங்கள் பேசினோம். அன்று சிம்லாவில் நான் கேமராவை வைத்த பல இடங்கள் இன்று முற்றிலும் மாறி விட்டன. பாடல் இன்றளவிலும் பலராலும் வீடியோவில் பார்க்கப்படுவதாகவும் இசை நிகழ்ச்சிகளில் பாடப்படுவதாகவும் இருப்பது எனக்கு மகிழ்ச்சியளிக்கும் விஷயம். எம்.ஜி.ஆரின் அரசியல் வாழ்விற்கு அடித்தளமிட்ட சினிமா பாடல்களில் முதன்மையான ஒன்றாக அதைக் குறிப்பிடுகிறார்கள். ஆனால், அதை பார்த்தீர்களானால் மற்ற பாடல்களைப் போல ப்ரோபகேண்டாவாக இருக்காது. அவர் மற்றவர்களை வீழ்த்துவது போலவும் கேமராவைப் பார்த்து லெக்சர் செய்வதையும் போலவும் இருக்காது. எம்.ஜி.ஆரின் கருப்பு சிகப்பு கோட் உட்பட பல விஷயங்கள் (புதிய சூரியனின் பார்வையிலே... உலகம் விழித்துக்கொள்ளும் வேளையிலே... இமயத்தை வருடும் குளிர்காற்று, என் இதயத்தைத் தொடுகிறது... போன்ற வரிகளில்) அப்பட்டமாக இருப்பினும், சிம்லாவின் குளிர் சூழலில், இமயமலையின் பிரமாண்டப் பின்னணியில் அவரது ஆடைகளும் ஆக்ஷனும் இயற்கையாகத் தெரியும். எம்.ஜி.ஆரின் இயல்பான சித்தரிப்பு அதில் உள்ளது. அவரால் மெட்ராசுக்கு வெளியே சற்று மூச்சை இலகுவாக விட முடிந்தது. அந்த தளர்வான நிலையில் அவர் இயற்கையுடன் இயல்பாக ஒன்றுவதின் ஆவணமாக அப்பாட்டு இன்று திகழ்கிறது.

உதாரணத்திற்கு, 'புதிய வானம்... புதிய பூமி...' என்ற வரிகள் நிகரற்ற டி.எம்.எஸ். அவர்களின் குரலில் ஆரம்பிக்கையில், கேமரா பனிபடர்ந்த மலைகளிலிருந்து சூம் செய்து

தேன் நிலவு

எம்.ஜி.ஆரை வெவ்வேறு ஷாட்டுகளின் வாயிலாக, மலையுடன் சேர்த்து சட்டகப்படுத்தி, அவரை அச்சூழலில் கரையவைக்கும். அதன்பிறகு, 'புதிய வானம்... புதிய பூமி... எங்கும் பனிமழை பொழிகிறது... நான் வருகையிலே... என்னை வரவேற்க... வண்ணப் பூமழை பொழிகிறது... ஒ... ஒ... ஓஹோ... லால்ல... லாலால்லா... ஓஓஓ... லால்ல... லாலால்லா...' என்று பாட்டு ஆரம்பிப்பதற்கு முன்னால் எம்.ஜி.ஆர். தனக்கேயுரிய உற்சாக ரியெக்ஷனை மிட் ஷாட்டில் கொடுத்துவிட்டு ப்ரேமின் வெளியே செல்வார், அதன்பின் மேலே ஹை ஏங்கிலிலிருந்து லாங் ஷாட்டில் மலை விரிப்பின் பின்னணியில் எம்.ஜி.ஆர். பாடிக்கொண்டு செல்வதை பேன் செய்து அவரை பாலோ செய்யும் கேமரா சட்டகப்படுத்தியிருக்கும்.

'பிள்ளைக் கூட்டங்களைப் பார்க்கையிலே... பிஞ்சு மழலை மொழி கேட்கையிலே... நல்லவர் எல்லாம் நலம் பெறுவார்... என்ற நம்பிக்கை தெரிகிறது... அவர் வர வேண்டும் நலம் பெறவேண்டும்... என்று ஆசை துடிக்கிறது... என்று ஆசை துடிக்கிறது...' என்று எம்.ஜி.ஆர். பாடிக்கொண்டு சிம்லாவின் அழகு மடியில் தவழ்ந்து செல்கையில், அவர் ஒரு டீச்சருடன் சென்றுக் கொண்டிருக்கும் குழந்தைகளைக் கண்டடைந்து, அதில் முதல் வரிசையிலிருக்கும் இரண்டு குழந்தைகளைக் கையில் தூக்கிக்கொண்டே பாடிக்கொண்டு, கேமரா முன் வந்து பின்னர் பின் சென்று, வரிகள் முடியும் தருவாயில் குழந்தைகளைக் கையிலிருந்து இயல்பாக இறக்கிவிட்டு, தனது (கீழே வைக்கப்பட்ட) சிகப்புப் பெட்டியை தூக்கிக் கொண்டு ப்ரேமிற்கு வெளியே செல்வார். எம்.ஜி.ஆரை ஏன் மக்கள் திலகம் என்று அழைக்கிறார்கள் என்று அந்தக் காட்சியில் இருக்கும் உயிரோட்டம் சொல்லும். பொதுவாக அவ்வாறான காட்சிகளில் நடிக்கும் குழந்தைகளும் சீனிக் ஆர்டிஸ்ட்களும் பிறனாகவே கருதப்பட்டு அவ்வாறே அவர்கள் காட்சியளித்து மறைவதைப் பார்க்கலாம். ஆனால், இங்கு மக்களுடன் முழுவதுமாக ஒன்றிணையும் எம்.ஜி.ஆர். அப்போது தனது திரை வாழ்க்கையில் உச்சத்தில் இருந்த சமயம். உணர்வெழுச்சியும் அழகுணர்ச்சியும் அதைவிட அவர் படங்களிலேயே ரொம்ப அரிதாகத் தான் அதைப்போல சங்கமித்தது.

எம்.ஜி.ஆரிடம் பணியாற்றும் ஒளிப்பதிவாளர்களுக்கு அவர் டெக்னிகல் டிடெயில்ஸுக்கு எவ்வளவு முக்கியத்துவம் கொடுப்பார் என்பது தெரியும். என்ன லென்ஸ் உபயோகிக்கிறோம், அவரை கட்டமைக்கும் சட்டகம் அண்மைத்தன்மை கொண்டதா அல்லது அகலமான நிலக்காட்சியில் அவர் ஒரு சிறு பகுதியா என்று கேட்டுப் புரிந்துகொண்டு அதற்கேற்ப நடிப்பார். என்னைப் போன்றோரிடம் பணியாற்றுகையில், அன்று சிம்லாவின் அழகில் மனதைப் பறிகொடுத்த அவர், கேமிராவின் வியுவ் பைண்டர் மூலம் வெவ்வேறு கோணங்களில் அதன் இயற்கையழகை ரசிப்பார். அது எனக்கு அந்த தருணத்தில் ஒளிப்பதிவில் உற்சாகமளித்தது.

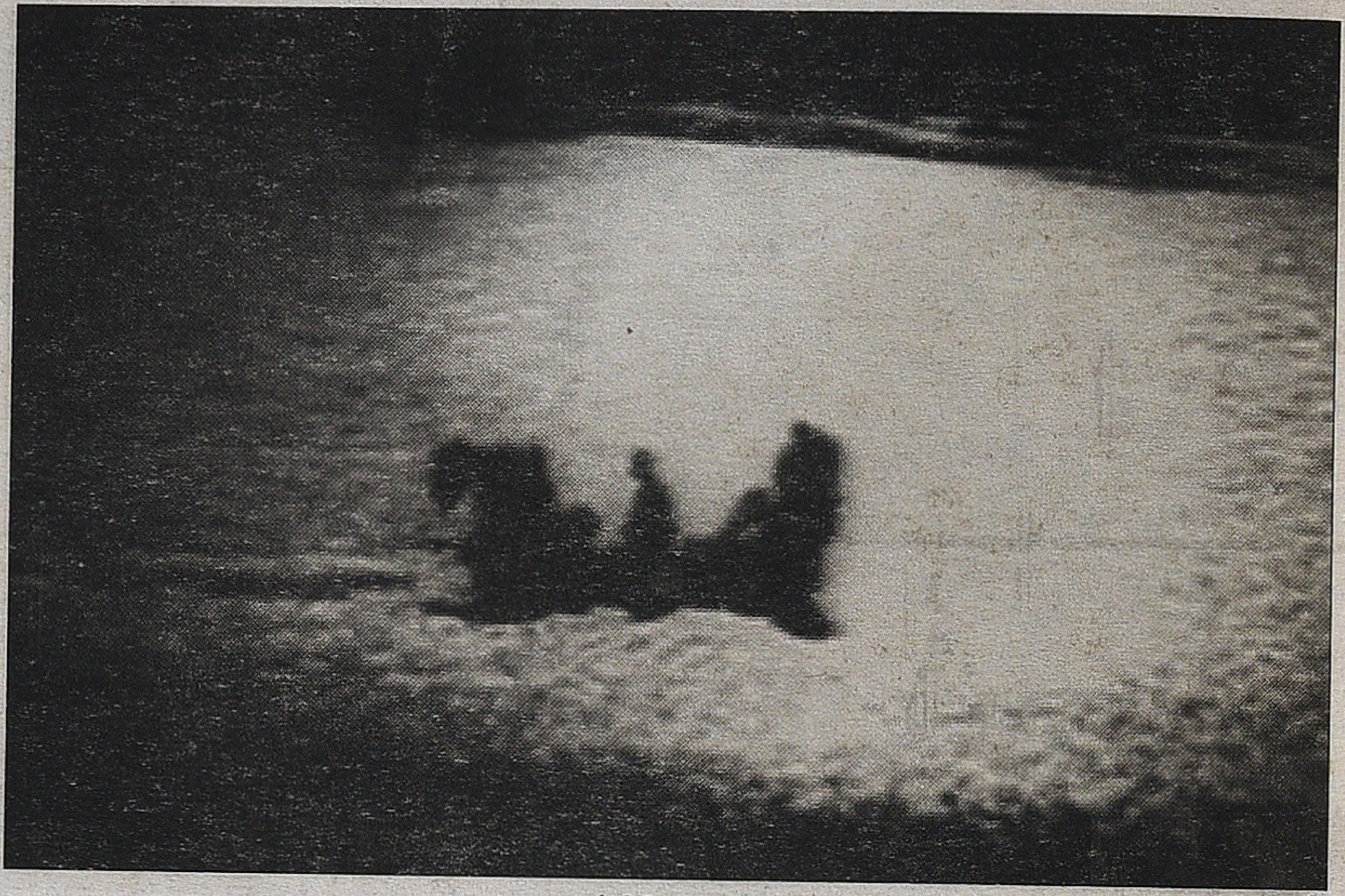
சொர்ணவேல்: நான் ஒரு முறை எனது பீஹார் நண்பர் மோஹன் ஹரியுடன் எம்.ஜி.ஆரை சந்தித்திருக்கிறேன். அப்போது பூனே திரைப்பள்ளி என்றவுடன் பிரபாத் ஸ்டூடியோவை நினைவு கூர்ந்தார். அமரர் வி. சாந்தாராமின் *'தீன் பத்தி சார் ராஸ்தே' (1953)*, *'தோ ஆன்கேன் பாராஹ் ஹாத்' (1957)* போன்ற படங்களைப் பற்றி சிலாகித்துப் பேசினார். அவரது பின்னாலிருந்த புக் செல்பில், டக்லஸ் பேர்பேங்க்ஸ் ஜூனியரும் எர்ரால் பிலின்னும் செங்குத்தாக அடுக்கப்பட்ட புத்தகங்களின் மூலம் எங்கள் கவனத்தை ஈர்த்தனர்.

பி.என். சுந்தரம்: டக்லஸ் பேர்பேங்க்ஸ் நடித்த *'த ப்ரிஸனர் ஆப் ஜெண்டா' (1937)*, எம்.ஜி.ஆரின் *'நாடோடி மன்னன்' (1958)* படத்துக்கு வித்திட்டது. அந்தோனி ஹோப் 1894இல் எழுதிய நாவல் அது. எம்.ஜி.ஆர். தான் தயாரித்து இயக்கிய முதல் படத்திற்கு டக்லஸ் பேர்பேங்கின் படத்தைத் தேர்ந்தெடுத்தது அவருக்குள் இருந்த ரசிகனை சுட்டிக் காட்டுகிறது. ('நாடோடி மன்னன்' ஒளிப்பதிவாளர் எனக்கு மிகவும் நெருக்கமான ஜி.கே. ராமு. அவர்களைப் பற்றி நாம் பேசுவதற்கு நிறைய காத்திரமான விஷயங்கள் இருக்கின்றன.) அதைப் போலவே எர்ரால் ப்லினின் வாள் வீச்சும் ஆடைகளும் அன்றைய பல ஆக்ஷன் ஸ்டார்களைக் கவர்ந்தது. நான், எர்ரால் பிலினின் *'த அட்வென்சர்ஸ் ஆப் ராபின் ஹூட்' (1938)* படத்தை எம்.ஜி.ஆருக்காக ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட பிரத்தியேக காட்சியில் - விஜயாவில் ப்ரிவியுவ் தியேட்டரில் அவருடன் பார்த்திருக்கிறேன். ஆயினும், இவர்களைவிட எம்.ஜி.ஆர். டக்லஸ் பேர்பேங்க்ஸ் சீனியரின் பரம ரசிகர். அவரது சைலண்ட் படங்களான *'த மார்க் ஆப் ஜோர்ரோ' (1920)*, *'ராபின் ஹூட்' (1922)*, *'த தீப் ஆப் பாக்தாத்' (1924)*, *'பென் ஹர்' (1925)*, *'த ஐயன் மாஸ்க்' (1929)*, 'த டேமிங்

ஆப் த ஷ்ரிவ்' (1929) போன்ற படங்களின் இங்கு மாடர்ன் தியேட்டர்ஸில் போடப்பட்ட 16 எம்.எம். பிரிண்டுகளை அவர் தன் வசம் வைத்திருந்தார் என்று கேள்விப் பட்டி ருக்கிறேன். இந்தப் படங்களில் அவரது பல வெற்றிப் படங்களின் கதையாடல்களின் மூலத்தைக் கண்டுகொள்ளலாம். அவர் இவ்வளவு பெரிய ஸ்டாராக ஆகாமல் அரசியலில் இறங்காமலிருந் திருந்தால் பெரிய இயக்குனராகத் திகழ்ந்திருப்பார்.

சொர்ணவேல்: எம்.ஜி.ஆரைப் போலவே எம்.ஆர்.ராதா, ரங்கா ராவ், ஜெமினிகணேசன், சந்திர பாபு போன்றவர்களும் அந்த காலத்து ஹாலிவுட் படங்களை விரும்பிப் பார்த்திருக்கிறார்கள் என்று கேள்விப் பட்டிருக்கிறேன்.

பி.என். சுந்தரம்: ஆமாம். சிவாஜி கணேசனும் ஸ்பென்சர் ட்ரேசி, பால் முனி, மார்லன் பிராண்டோ, எலிசபெத் டெயிலர் போன்றோரின் ரசிகர். அவர் நல்ல நடிகர்களது பங்களிப்பில் மனம் பறிகொடுத்தவர். அதைப் போலவே அவரது நடிப்பின் தாக்கமும் உலகலாவியது. வடக்கே லதா மங்கேஷ்கர், சஞ்சீவ் குமாரிலிருந்து தமிழர்கள் பேசும் நாடுகள் மட்டுமல்லாது ஐரோப்பாவிலும் அமெரிக்காவிலும் அவருக்கு ரசிகர்கள் இருந்தார்கள். அவர் (2001இல்) மறைந்து இன்று கிட்டத்தட்ட 6 ஆண்டுகள் ஆன பின்பும் சிகாவில் நான் மீட் பண்ணும் பலரிடம் பேசுகையில் ஏதாவது ஒரு வகையில் அவரது படங்களைப் பற்றியோ அல்லது நடிப்பைப் பற்றியோ அவர்கள் இன்னும் பேசித் தீராதவர்களாகவே இருப்பதைக் காண்கிறேன். சிவாஜியின் காலத்தில் நடித்த பல பெரிய நடிகர்கள் இன்றில்லை; ஆனால், ஏதோ நேற்றுதான் சிவாஜி மறைந்ததைப் போல தமிழுலகம் அவரை விட்டு நீங்க மறுக்கிறது. சினிமா, நடிப்பு என்பதைத் தாண்டி மொழி, உச்சரிப்பு, அதனைப் பேசும் அனுபவத்தில் உள்ள லயம், சுகம், ஆனந்தம் என்று நமது கலெக்டிவ் கான்ஷியஸின் நீரோட்டத்தில் அவர் உயிர்ப்புடன் நீந்திக் கொண்டிருக்கிறார் என்பதைத்தான் இது காட்டுகிறது. பல கேரக்டர்களுக்கு



மந்திரி குமாரி

அவர் செய்த ரோல்களே இன்று ப்ரோடோடைப்பாகவும் நமது தொன்மங்களை மறுவுருவாக்கம் செய்ய அவரது உடல்மொழியே ஒரு கேன்வாசாக இருப்பதைப் பற்றிப் பேசிப்பேசி இன்னும் யாரும் இங்கு ஓய்ந்தவாரில்லை. ஒருவேளை, இந்த உலகமய சூழலில் எங்கும் வியாபித்திருக்கும் நுகர்வோரை, ஆங்கிலத்தின் தாக்கம் புலன்வழியாக தனது கட்டற்ற பாய்ச்சலை செலுத்திக் கட்டுப்படுத்தும் போது, பிற மொழியைக் கேட்கும் சுகமும் அந்த கலாசாரத்தின் தனித்துவத்தைப் பார்க்கும் களிப்பும் வெகுவாக குறைந்து வருவதுகூட, அவரைப் பற்றியான சொல்லாடலின் இறுக்கம் இன்னும் தளர்வடையாததின் காரணமாகயிருக்கலாம். அவருடன் மிக அதிக படங்களில் பணியாற்றிய ஒளிப்பதிவாளர்களில் நான் முதன்மையானவனாக இருப்பேன். நான் அவரைப் பற்றிப் பேசும் போது உணர்ச்சி வசப்படுவது சகஜமானதே.

சொர்ணவேல்: உங்கள் உணர்வுகளை நான் மதிக்கிறேன். ஆயினும், இன்றைய தலைமுறையினரின் மேல் அவரது தாக்கம் அந்த அளவுக்கு இருக்கிறது என்று எண்ணுகிறீர்களா?

பி.என். சுந்தரம்: ஒரு மேன்மையான கலைஞர் சினிமாவில் கைக்குள் அடக்கக்கூடிய அளவிலேயே காலத்தால் அழியாத படைப்புகளை விட்டுச் செல்கிறார். அந்தப் படைப்புகளை நுண்ணுக்கமாக ஆராய்ந்து பயன்பெறுவது நமது கையில்தான் இருக்கிறது. உதாரணத்திற்கு நீங்கள் பெரிதும் சிலாகிக்கும் ஆளுமைகளை எடுத்துக்கொள்ளுங்கள். மார்லன் ப்ராண்டோவை எடுத்துக் கொண்டால் அவர் எலியா கஸானின் இயக்கத்தில் நடித்த 'எ ஸ்டிரீட் கார் நேம்ட் டிஸைர்' (1951), 'ஆன் த வாடர்ப்ரண்ட்' (1954), மற்றும் கொப்போலாவின் இயக்கத்தில் நடித்த 'த காட்பாதர்' (1972) போன்ற படங்கள் தேறும்; அதைப்போலவே இங்கு வடக்கேயுள்ள திலீப் குமாரை எடுத்துக்கொண்டால் பி.ஆர். சோப்ராவின் 'நயா தவுர்' (1955), கே. அசிபின் 'முகலே ஆசம்' (1957), மற்றும் பிமல் ராயின் 'தேவதாஸ்' (1960). ப்ராண்டோவும் திலிப் குமாரும் சிவாஜி கணேசனைப் போலவே பல நினைவில் நிற்காத படங்களிலும் நடித்துள்ளார்கள். தொடர்ந்து வேலை செய்யும் பொழுது எந்த ஒரு இண்டஸ்ட்ரியிலும் அது தவிர்க்க இயலாதது.

இயக்குனர்களையே எடுத்துக் கொள்ளுங்கள்: சத்யஜித் ரேயை பார்த்தோமானால் 'பாதேர் பாஞ் சாலி' (1955), 'அபராஜிதோ' (1956), 'ஜலசாகர்' (1958), மற்றும் 'சாருலதா' (1964). ஒளிப்பதிவாளர் சுப்ரதோ மித்ரவுடன் பணியாற்றிய கட்டத்திற்கு பிறகு அவருடைய தரம் குறைந்துவிட்டதாகவே கருது கிறேன். அதைப் போலவே ஸ்ரீதருக்கு 'கல்யாண பரிசு' (1959), 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்' (1962), மற்றும் 'காதலிக்க

மந்திரி குமாரி

நேரமில்லை' (1964); குரு தத்திற்கு 'ப்யாஸா' (1957), 'காகஜ் கே பூல்' (1959) மற்றும் 'சாஹிப் பிபி ஔர் குலாம்' (1962) இந்த படம் அப்ரார் அல்வியின் இயக்கத்தில் வந்ததாக தன்னை அறிவித்துக் கொண்ட போதும். சாவித்திரியம்மாவை எடுத்துக்கொண்டால் 'தேவதாஸ்' (1953), 'பாசமலர்' (1961), 'நவராத்திரி' (1964), மற்றும் 'கை கொடுத்த தெய்வம்' (1964). இந்த லிஸ்டிலிருந்து சினிமா ஆளுமைகள் சிறு வயதில் 40/45க்குள்ளாகத் தொடும் சிகரங் களைப் பின்னர் எட்டுவது அரி தாகி விடுவது தெரிகிறது. நீங்கள் சிலாகிக்கும் நஸிருத்தின் ஷாவையே எடுத்துக்கொள்ளுங்கள், இன்று அவர் செய்யும் படங்களை 1970 மற்றும் 1980களில் அவர் செய்த ஆர்ட் சினிமா காவியங்களுடன் ஒப்பிட முடியுமா. வயதான நடிகைகளை இந்த இண்டஸ்ட்ரி ஒதுக்கிவைத்து பனிஷ் செய்கிறது என்றால் வயதான ஆக்டர்களை உள்ளிழுத்து பனிஷ் செய்கிறது. இந்த காண்டெக்ஸ்டில் சிவாஜியின் ரெகார்ட் மேன்மையான ஒன்றாகவே இருக்கிறது என்று சொல்வேன்: 'பராசக்தி' (1952), 'திரும்பிப்பார்' (1953), 'அந்த நாள்' (1954) என்ற மூன்று படமே போதுமானது அவரது புகழை நிலைநிறுத்த. 1950களில் ப்ளாக் அண்ட் வைட்டில் அவர் செய்த ஒரு 10 படங்களையாவது க்ளாசிக் என்று சொல்லமுடியும். 1960களில் குறைந்தபட்சமாக எடுத்துக்கொண் டால்கூட எல்லோர் லிஸ்டிலும் 'பாகப்பிரிவினை' (1959), 'பாசமலர்' (1961), 'பாவமன்னிப்பு' (1961), 'பாலும் பழமும்' (1961) இவற்றில் ஏதாவது ஒன்றாவது இருக்கும். அதைப்போலவே 'கர்ணன்' (1964), 'திருவிளையாடல்' (1965), 'தில்லானா மோகனாம்பாள்' (1968), 'உயர்ந்த மனிதன்' (1968), 'முதல் மரியாதை' (1985) என்று அடுக்கிக்கொண்டே போகலாம். பொதுவாக நிறைய படத்தில் நடித்திருப்பதினால் நிறைய படங்களின் தரம் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளும் அளவிலில்லை, ஆயினும், தேறும் கணிசமான படங்களின் நீள மான பட்டியல் அவரை மற்றவர்கள் அருகில் நெருங்கக்கூட முடியாத வராக்கிவிடுகிறது.

சொர்ணவேல்: நான் உங்கள் உணர்வுகளைப் பெரிதும் மதிக்கிறேன்; உங்கள் மதிப்பீடுகளையும். கடந்த முறை நீங்கள் சொன்னபடி நான் சிவாஜியின் படங்களின் எண்ணிக் கையைப் பற்றி ஆராய்ந்தேன். உங் களிடம் அன்று நான் வாதாடினேன். பின்னர் பிலிம் நியூஸ் ஆனந்தனின் சாதனைகள் படைத்த தமிழ்த் திரைப் பட வரலாறு என்ற களஞ்சிய நூலை வாசித்த போது நீங்கள் சொன்னது சரியென்று உணர்ந்தேன். நீங்கள் கூறியதைப்போல சராசரியாக 2 மாதத்திற்கு ஒரு படம் என்ற அளவில் சிவாஜியின் படங்கள் பல வருட காலம் வெளியாகியிருக்கின்றன. 'பராசக்தி' (1952) படத்திலிருந்து அவரது 175ஆவது படமான 'அவன் தான் மனிதன்' (1975) வரை 23 வருட காலங்கள் வருடத்திற்கு சராசரியாக 7.6 படங்கள் என்ற அளவில் தொடர்ந்து வெளியாகியிருக்கின்றன. அது இன்றைய சூழலில் சிந்திக்க முடியாதது.

பி.என். சுந்தரம்: நான் அப் போது கூறிய தோராயமான எண்ணிக்கை நீங்கள் சொல்லும் இலக்கைவிட்டு வெகு தூரத்தில் இல்லை என்பதை உங்களது இந்த செய்தி உறுதி செய்கிறது. நான் ஒரு ரெகார்ட் கருதியோ தொடர்ந்து வெற்றிகரமாக நடித்த ஹீரோ என்று வாதாடவோ சிவாஜியின் படங்களின் எண்ணிக்கையைப் பற்றி உங்களிடம் குறிப்பிடவில்லை. ஒரு தொழிற்சங்கத்தின் தலைவன் என்ற முறையிலும் அந்த ஒளிப்பதி வாளர்கள் சங்கம் உருவாக ஐம்பதுகளிலிருந்து தொடர்ந்து பாடுபட்டவன் என்ற முறையிலும் அதன் முக்கியத்துவத்தை உணர்த்த முயல்கிறேன். உங்களைப் போன்ற கல்வியாளர்களும் கோட்பாட் டாளர்களும் புது மடாதிபதிகளாக மாறிவரும் இன்றைய சூழலில் 'க்ரௌண்ட் ரியாலிடி' என்ன என் பதை நீங்கள் உணர வேண்டும் என்பதற்காகச் சொன்னேன். 1940 களிலிருந்து கிட்டத்தட்ட 1970களில் ஆரம்ப காலம் வரை தமிழ், தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம் என்கிற நான்கு தெற்கத்திய மொழிப் படங்களின் தயாரிப்பின் பெரும் பகுதி சென்னையில்தான் நடை பெற்றது. கிட்டத்தட்ட 2,00,000 பேர் நேரடியாகவும் மறைமுக மாகவும் வண்டி, சாப்பாடு சப்ளை செயவதிலிருந்து பேனருக்கு தட்டி களை அமைப்பது வரை சினிமாவை நம்பியிருந்தார்கள் என்பது எனக்கு தொழிற்சங்கத்தினன் என்ற ரீதியில் ஆதாரபூர்வமாகவே தெரியும். 70களில் நிலமை மாறிய பின்னும் 80களிலும் 90களிலும் கிட்டத்தட்ட 75,000 பேர் சினிமாவை நம்பித்தான் இருந்தார்கள்.

அனார்கனைஸ்ட் செக்டரில் இருந்த சினிமாவை நம்பி இவ்வளவு பேர் இருந்தது சிந்தித்தால் சில சமயங்களில் வயிற்றில் புளியைக் கரைக்கக்கூடிய விஷயம். டேக்ஸ் என்றால் நடிக நடிகையின் வீட்டில் நடத்தப்படும் ரெயிடுகள் என்ற அளவிலேயே பத்திரிகைகள் பொருளாதாரத்தைப் பற்றி பேசிக்

கொண்டிருக்கையில், தொழிலாக அங்கீகரிக்கப்படாத சினிமாவுக்காக தயாரிப்பாளர்கள் வங்கிகளுக்கோ மற்ற அரசு சார்ந்த நிறுவனங்களுக்கோ கடனுக்காக செல்ல முடியாத நிலை. மக்கள் ரசனை என்ற யூகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட பெரு வழி சினிமாவை நம்பி, பல சிறு முதலாளிகள், தொழில் தெரியாத தினாலும் அதிக வட்டிக்கு கடன் வாங்கியும் அல்லலுக்குட்பட்டு அழிந்த கதைகள் பல. அதில் நிறைய பேரின் குடும்பங்களுடன் இன்றளவும் தொடர்பிலிருக்கிறேன். எங்கள் யூனியனின் மூலம் முடிந்த உதவிகள் செய்துகொண்டும் இருக்கிறோம். அப்படிப்பட்ட குடும்பங்களிலிருந்து வந்த லைட்மேன்கள் பலரை ஒளிப்பதிவாளர்களாக யூனியன் மெம்பர்களாக வளர்த்து உருவாக்கி யிருக்கிறோம். அத்தகைய சினிமா என்கிற கனவுத் தொழிற்சாலையை, அச்சாணி இல்லாத வண்டியை நம்பி, ஒரு பெருத்த கூட்டம் இருந் தது; இப்பவும் இருக்கிறது. அந்தக் கூட்டத்தில் ஒருவனாகவே நான் அன்றும் இருந்தேன், இன்றும் இருக் கிறேன். அத்தகைய கூட்டத்தின் கஞ்சிக் குடுவையாக இருக்கும் சினிமாவின் தன்மையை இங்கு தியானிப்பது அவசியமாகிறது.

ஞான ஒளி

சினிமா என்னும் தொழிற்கூட உற்பத்திப் பொருளுக்கு எல்லா நுகர்பொருளையும் போல அது முழுவதுமாக உற்பத்தி செய்யப்பட்டு முழுமையாக வெளிவந்த பின்தான் சந்தையில் துணியைப் பரப்பி (விநியோகஸ்தர்களையும் திரை யரங்காளர்களையும்) கூவியழைத்து விற்க முடியும். ஆயினும், அதை முழுமையாகத் தயாரித்து வெளிக் கொண்டு வர கம்மோடிட்டி என்கிற சரக்கு அல்லது விளைபொருள் தேவை. ஏனென்றால், அதை வைத்துத்தான் நிதியைப் பெற்று படத்தை முடிக்க முடியும். கமர்ஷியல் சினிமா என்று மட்டுமல்ல ஆர்ட் சினிமாவிலும் அதைப் பார்க்கலாம். சொந்தப் பணத்தைப் போட்டு ரே 'பாதேர் பாஞ்சாலி'யை முடிக்கத் திணறிய போது வங்காளத்திலிருந்த கம்யுனிச அரசு அவருக்கு உதவி செய்தது. ஆனால், அதன்பின் அவர் உருவாக்கிய ஸ்டார் சௌமித்ரா சாடர்ஜி அவருக்கு விளைபொருளாகப் பயன்பட்டார்; சபி பிஸ்வாசும் உத்தம் குமாரும் ஷர்மிலா தாகூரும் சிமி கரேவலும் ஸ்மிதா பாடீலும் அவருக்கு உறுதுணையாக இருந்தார்கள். அதேபோல ஸ்யாம் பெனெகல், தனது தயாரிப்பாளர்களான ப்ளேஸ் கம்பெனியின் துணைகொண்டு ஷபானா ஆஸ்மி, நஸீருத்தின் ஷா, ஸ்மிதா பாடீல், ஓம் புரி, அம்ரிஷ் புரி போன்றோரை நட்சத்திரங்கள் ஆக்கினார். பின்னர், அவர்களை விளைபொருளாகக் கொண்டு தனது பல படங்களை இயக்க அவரால் முடிந்தது. ஒருவகையில் பார்த்தால் கோழியா முட்டையா என்கிற கதைதான்: படத்தை முடித்தால்தான் பணத்தைப் பார்க்கலாம்; பணம் இருந்தால்தான் படத்தை முடிக்க முடியும்.

இங்கு எங்கள் அன்றைய சூழலைப் பற்றிப் பேசுவோம். அச்சாணி இல்லாத வண்டிக்கு 288 படத்தில் நாயகனாக நடித்த ஒரு நடிகர், தன் உழைப்பை, தனது உடலை அச்சாணியாக்கினார். (ஆனால், என்னுடைய கணிப்பில் 300க்கு மேல் அவரது மொத்த படங்களின் எண்ணிக்கை.) ஒரு பேச்சுக்காக அவர் முழு நீள கதாபாத்திரங்களில் நடித்த படங்களின் எண்ணிக்கையை, மிகக்குறைவாக, 240 படங்கள் என்று எடுத்துக்கொள்வோம். அப்படங் களில் குறைந்தபட்சம் 2 மாதம் அவருடைய மொத்த அர்ப்பணிப்பு என்று எடுத்துக்கொண்டால்கூட மொத்தம் அவர் பணியாற்றியது 480 மாதங்கள் ஆகும். அதாவது 40 வருடங்கள் அவரது வியர் வையை நம்பி இண்டஸ்ட்ரியின் ஒரு கணிசமான பகுதி இருந்திருக்கிறது. அதை நம்பி ஆயிரக்கணக்கான தொழிலாளர்கள் இருந்திருக்கிறார் கள். 2001இல் நடிகர் திலகம் மறைந்த தருணத்தில், 'எங்க அப்பா எங்ககிட்ட இருந்ததைவிட உங்ககிட்டதான் அதிகம் இருந்தார்' என்று பிரபு அவர்கள் கூறிய போது என்னுடன் இருந்த சங்கத்தினர் அனைவரின் கண்கள் நிறைந்தது; நன்றியினாலும் குற்ற உணர்வினாலும். அவர் 1952இலிருந்து 30 வருட காலகட்டம் காலை 6 மணியிலிருந்து இரவு 10 மணிவரை சிந்திய வியர்வை அவரது குடும்பத்துடன் ஆயிரக்கணக்கான சினிமா தொழிலாளிகளின் வீடு களுக்கும் கஞ்சி வார்த்தது.

நான் கிட்டத்தட்ட 200 படங் களுக்கு ஒளிப்பதிவு செய்திருக் கிறேன். சிவாஜியுடன் 20 படங் களுக்கும் மேலாக வேலை செய்தி ருக்கிறேன். வின்செண்டின் ஆப்ப ரேடிவ் கேமராமேனாக 'உத்தம புத்திரன்' (1958) படத்துக்கு முந் தைய கால கட்டத்திலிருந்தே சிவாஜியுடன் பழக்கம். சிவாஜி அவர்களுக்கும் வின்செண்ட் அவர் களுக்கும் 'பூங்கோதை' (1953) என்ற 'பராசக்தி'க்கு முன்னரே பூஜை போடப்பட்ட படத்திலிருந்தே பழக்கம். அது இறுதிவரை நீடித்தது. 'பூங்கோதை', அஞ்சலி தேவியின் அஞ்சலி பிக்சர்ஸின் தயாரிப்பு; அவர் கணவர் ஆதி நாரயண ராவின் இசை மற்றும் எல்.வி.

பாதாள பைரவி

பிரசாத்தின் டைரக்ஷன். பிரசாத் பின்னர் 'மனோகரா' (1954) மற்றும் 'இருவர் உள்ளம்' (1963) போன்ற படங்களில் சிவாஜியுடன் வேலை செய்தார். சிவாஜியை வைத்து ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட படங்களை இயக்கியவர் பலர். அதைப் போலவே தமிழ் சினிமாவின் ஆகச்சிறந்த ஒளிப் பதிவாளர்கள் எல்லாம் அவருடன் பல படங்களில் பணியாற்றியிருக் கிறார்கள். மாருதி ராவ், ரஹ்மான், மஸ்தான், வின்செண்ட், கமால் கோஷ், பி.எல். ராய், ரங்கா, விட்டல் ராவ், ரங்கசாமி, இவர்களுக்கு அஸிஸ்டெண்டாக இருந்த பலர், நான், கர்ணன், பாலகிருஷ்ணன், சுப்பாராவ், ஜி.ஆர். நாதன், ஜி.கே. ராமு, தம்பு... யாரைச் சொல்ல யாரை விட... எல்லாருமே அவர் படங் களில் வேலை செய்திருக்கிறோம். டெக்னீஷியனின் வேலையில் குறுக்கிடாத அவருடைய பாங்கு எங்கள் வேலையை செவ்வனே செய்யவும், செய்த தவறுகளை உணர்ந்து அடுத்த படத்தில் திருத்திக்கொண்டு மேற்செல்லவும் எங்களுக்கு ஒரு பாதுகாப்பான வெளியாக இருந்தது. உதவியாளராக இருந்து ஒளிப்பதிவாளராக ஆன என்னைப் போன்றோரிடம் முதல் படத்தில் எப்படி பழகினாரோ அப்படியே அன்புடன் பழகுவார். அதிகாலையில் கால்ஷீட் டயத்துக்கு நேரம் தவறாமல் ஆஜராகி டென்ஷன் கொடுப்பார். இயக்குனரும் ஒளி ஒலிப்பதிவாளர்களும் ஆர்ட் டிபார்ட்மெண்டை சேர்ந்தவர்களும் ரெடியாக இருக்க வேண்டும். அவருடன் பல படங்களில் வேலை செய்திருக்கிறேன். 'உத்தம புத்திரன்' (1958) படத்திலிருந்து 'உயர்ந்த மனிதன்' (1968), 'தங்க பதக்கம்' (1974) என்று தொடர்ந்த உறவு 50களின் இறுதியிலிருந்து 2001 வரை தொடர்ந்தது. 'உத்தம புத்திர'னுக்கு முன்னரே 'அமர தீபம்' (1956) படத்தில் அஸிஸ்டெண்டாக வேலை செய்திருக்கிறேன். அதில் கமால் கோஷ் அவர்கள் ஒளிப்பதிவு டைரக்டர், வின்செண்ட் அவர்கள் ஆபரேடிவ் கேமராமேன். பின்னர் 'உத்தமபுத்திர'னிலிருந்து நான் வின்செண்டுக்கு ஆபரேடிவ் கேமராமேன். அவர் லைட்டிங்கை பார்த்துக் கொள்வார், நான் கேமரா மூவ்மெண்டை. டி. பிரகாஷ் ராவ் டைரக்ஷன்; ஸ்ரீதர் கதை வசனம். வீனஸ் பிக்சர்ஸாரின் அப்படம், 'கதை வசனம் ஸ்ரீதர்' என்ற டைட்டில் கார்டோடுதான் தொடங்கும். வின்செண்ட் அவர்களைத் தமிழ் சினிமாவின் சரித்திரத்தில் அதன் அதி முக்கிய ஒளிப்பதிவாளர் என்று சொல்லலாம். ஸ்ரீதருடன் அவர் பணியாற்றிய படங்களே அதற்கு சாட்சியாக இருக்கிறது. 1954இல் நேஷனல் அவார்ட் வாங்கி இன்றளவும் பேசப்படுகிற, 'நீலக்குயில்' மலையாளப் படத்தை ஒளிப்பதிவு செய்த வின்செண்ட் அவர்கள் 'துலாபாரம்' (1969) போன்ற படங்களை இயக்கியவர். வைக்கம் முஹம்மது பஷீர் போன்றோருடன் பணியாற்றியவர். வின்செண்ட இயக்கிய முதல் மலையாளப் படமான 'பார்கவி நிலையம்' (1964) படத்திற்கு பஷீர் அவர்கள் வசனம் எழுதியுள்ளார்கள். அத்தகைய வின்செண்ட், சிவாஜிக்கு முதன் முதலில் 1952இல் 'பராசக்தி'க்கு முன்னரே ஸ்க்ரீன் எடுத்ததோடு மட்டுமல்லாமல், அவரோடு அவரது வாழ்நாள் முழுதும் கூடவே பயணித் திருக்கிறார். பளிச்சென்று மனதில் நிற்கும் க்ரிஸ்டல் க்ளியரான கேமரா ஒர்க் நிறைந்த படங்களான 'வசந்த மாளிகை' (1972), 'கௌரவம்' (1973) ஆகிய இரண்டும் வின்செண்ட் அவர்களின் கையெழுத்தினால் நிரம்பியவை. வின்செண்டின் ஒளிப் பதிவில் மனம் லயித்ததை சிவாஜி என்னுடன் பல முறை கூறியிருக் கிறார்கள். அவரை வாடா போடா என்று உரிமையோடு கடைசிவரை அழைத்த சிவாஜி, வின்செண்டின் 50 ஆண்டு கால நண்பர்.

அதைப் போலவேதான் அவரது பல படங்களின் வினியோகஸ்தர்களும் எக்ஸிபிடர்ஸ்களும். சாந்தி, க்ரௌன், புவனெஸ்வரி என்று ஆரம்பித்து வினியோகஸ்தர்களும் எக்ஸிபிடர்ஸ்களும் அவருக்கு ஒரு எக்ஸ்டெண்டெட் பேமிலிதான். இரண்டு மாதத்திற்கு ஒரு படம் ரிலீஸ் ஆகும் போது வருஷத்துக்கு இரண்டு படம் ஹிட்டாகும்; இரண்டு படம் சுமாராகப் போகும்; மற்ற இரண்டு சரியாகப் போகாது. சரியாகப் போகாத படங்களின் தயாரிப்பாளர் களுக்கு ஜோடியை மாத்திப் போட்டு குறுகிய பட்ஜட்டில் சுருக்கமாக ஒரு படத்தை முடித்துக் கொடுக்க சிவாஜி முயற்சி செய்வார். பத்மினி, தேவிகா, கே.ஆர். விஜயா, சாவித்திரி, சௌகார் ஜானகி, வாணிஸ்ரீ - இவர்கள் அனைவரும் வெவ்வேறு உறவைக் கொண்டு அவரிடம் பக்கத்து பக்கத்து ஸ்டூடியோக்களில் ஆழமாக உறவாடிக் கொண்டி ருப்பதைக் காணலாம். எனது குருநாதர் வின்செண்டை எடுத்துக் கொண்டால் அவரும் அவரது மகன் களான ஜயனன் வின்செண்டும், அஜயன் வின்செண்டும் சிவாஜியின் படங்களுக்கு ஒளிப்பதிவு செய்திருக் கிறார்கள். அன்று அப்படி ஒரு குடும்பமாக செயல்பட்ட உணர்வு இருந்தது. அவரை போல புகழ் பெற்றிருந்தவர்களில் அவ்வளவு மெனெக்கெடக் கூடியவர்கள் வெகு

தேன் நிலவு

சிலராகவே இருப்பார்கள்.

ஒரு சிறிய சம்பவத்தைச் சொல்கிறேன். மிதமான பட்ஜட்டில் 'ஞான ஒளி' (1972) படத்தை எடுத்துக் கொண்டிருந்தோம். நான் பல படங்களில் அதன் இயக்குனர் பி. மாதவன் அவர்களுடன் பணியாற்றியிருக்கிறேன். அவரும் ஸ்ரீதரின் படங்களில் அஸிஸ்டெண்டாக தனது கரியரை ஆரம்பித்தவர்தான். 'ஞான ஒளி'யில், 'தேவனே என்னைப் பாருங்கள்' என்ற பாடலைக் கோடைக்கானலில் சூட் செய்து கொண்டிருந்தோம். அப்பொழுது திடீரென்று தூரத்தில் வரும் மேகங்களைப் பார்த்தேன். அது நாங்கள் படமாக்கிக் கொண்டிருந்த வரிகளுக்கு மிகப் பொருத்தமாக இருக்குமென எண்ணினேன். உடனே மேக்கப் செய்து முழுவதுமாக அப்போதுதான் தயாராகிக் கொண்டிருந்த சிவாஜியிடம் அதைச் சொன்னேன். அவர் உடனே நான் சொன்ன ஸ்பாட்டுக்கு கேமராவிலிருந்து தொலை தூரம் ஓடிப்போய், 'தாய் மடியிலே மழலைகள் ஊமையோ, சேய் உறவிலும் நினைவுகள் மௌனமோ, நோய் உடலிலா மனதிலா தேவனே, நான் அழுவதா சிரிப்பதா கர்த்தரே' என்று பாடிகொண்டு ஆகாயத்தை நோக்கி அவருக்கே உரிய பாணியில் கர்த்தரை அழைத்து இரண்டு கைகளையும் முழுவதுமாக விரித்து அவரிடம் இறைஞ்சுவார். அதில் 'தாய் மடியிலே' என்ற முதல் வரியில் சிவாஜியின் மிட் ஷாட்டில் இருந்த கேமரா முழுவதுமாக ஜூம் அவுட் செய்யப்பட்டு, 'நான் அழுவதா சிரிப்பதா கர்த்தரே' என்ற கடைசி வரியை சிவாஜி பாடும் பொழுது எக்ஸ்ட்ரீம் லாங் ஷாட்டில் வந்து நிற்கும். அப்போது மேகக்கூட்டம் ஆகாயத்தை வேகமாகக் கடந்து செல்லும். அதன் கடந்து செல்லும் நிழலை, பாடிக்கொண்டிருக்கும் சிவாஜியின் மேல் விழுந்து நகர்வதைப் பார்க்கலாம். அந்த ஷாட்டிற்கு ப்ளேபேக் சௌண்டெல்லாம் கிடையாது. டக்கென்று அந்தச் சூழலில் ஒரு மேகக் கூட்டத்தைப் பார்த்தவுடன் அதை எனக்கு கேப்சர் பண்ண வேண்டும் என்ற ஆசை. சிவாஜி பாடலை முன்னர் கேட்டிருந்த ஞாபகத்திலே கொடுத்ததுதான் அந்த சீர்மையான உதட்டசைவும் உடலசைவும். அது அவருக்கு அவரது நாடக வாழ்க்கை கொடுத்த வரம். அந்த வரிகள் முடிந்து சிவாஜி என்னையும் அங்கு கூடியிருந்த மற்ற தொழிலாளர்களையும் புன்முறுவலுடன் பார்த்த போது நாங்கள் எல்லோரும் கைதட்டினோம்; ஏதோ அவர் எங்களுக்காக ப்ரைவேட்டாக பெர்பாம் பண்ண மாதிரி. அதை அவர் சிரம் தாழ்த்தி ஏற்றுக்கொண்ட விதம் எங்களை சட்டென்று நெகிழச் செய்தது.

இந்த ஒரு நிகழ்வு எனது மனதில் என்றும் நிற்கும் ஒன்று. ஏனென்றால், நாங்கள் கைதட்டிய போது, குழந்தைமை நிறைந்த சிவாஜியின் முகத்திலிருந்த நிறைவு, அவரிடம் நான் அரிதாகக் கண்டது. தொழிலாளர்களின் மனதில் எம்.ஜி.ஆர். இருந்தார் என்பது உண்மையே, ஆனால் சிவாஜியின் மனதில் தொழிலாளர்கள் இருந்தார்கள். அதன்பின் நான் பார்த்த 'ரையன்ஸ் டாட்டர்' (1970) படத்தை டேவிட் லீனும் ப்ரெட்டி யங்கும் வருஷக் கணக்கில் ஐயர் லேண்டில் உள்ள கடலலைகளுக்காகவும், அங்குள்ள வசந்த கால மேகத்தின் பிரத்தியேகமான கருமைக்காகவும் காத்திருந்து படமாக்கியதைக் கேள்விப் பட்டிருக்கிறேன். இங்கு எங்களுக்கு அத்தகைய வசதிகள் இல்லை. ஆனால், சின்னச் சின்ன அழகியல் ஆசைகள் இருந்தன. அதற்கும் நடிகர் திலகம் அவரால் முடிந்த அளவுக்குத் தீனி போட்டிருக்கிறார். அதற்கு நாங்கள் எல்லோரும் அவரை இன்றளவும் அன்புடன் நினைத்துப் பார்க்கிறோம். வேறொரு நடிகராக இருந்தால் மேக்கப்பும் ரெப்லெக்டர் செட்அப்பும், போகசும் உறுதியான பின்புதான் களத்தில் இறங்குவார். ஆனால், சிவாஜிக்கு எப்போதுமே லார்ஜர் பிக்சர்தான் முக்கியம். டெக்னீசியன்கள், அனுபவமுள்ள லைட்மேன்களை முழுவதுமாக நம்புவார்.

சிறுவயதில் பாய்ஸ் கம்பெனி நாடகங்களில் நடிக்க ஆரம்பித்த அவர், பருவ வயதை அடையும் போது, சினிமா நாடகத்தை உள்வாங்கி கபளீகரம் செய்து விட்டதைப் பார்த்து விசனப்பட்டார். ஆகையினால், அந்த சினிமாவிற்குள் எப்போதும் ஒரு நாடகத்திற்கான தேடல் அவரிடம் இருந்தது இயல்பானதே. நீங்கள் இந்த சின்ன கேமராவில், கண்ணுக்கு எளிதாகப் புலப்படாத பட்டனை துருவித் துருவிப் பார்த்து, இப்போது இந்த நேர்காணலை சூட் செய்து கொண்டிருக்கிறீர்கள். பூனே இன்ஸ்டிட்யூடில் சினிமாவைப் படித்த நீங்கள் இந்த டிஜிடல் வீடியோவிற்குள் வாழ்நாள் முழுவதும் சினிமாவைத் தேடுவீர்கள். ரேயையும் டீ சிகாவையும் பைசைக்கிள் தீஃப் பையும் தேடுவீர்கள். அதுவே ஹிப்பாக்ரிஸி அற்றது. இயல்பானது.

முற்றும்

சாய் தென்றல் பிரிண்டர்ஸ்

பதிப்பகங்களின் நண்பன்

எண். 82, மல்லன் பொன்னப்பா தெரு
திருவல்லிக்கேணி, சென்னை-600005
மின்னஞ்சல்: saithendralprinters@gmail.com
கைப்பேசி: 90956 91222, 90954 91222

மின்னல் வேகத்தில்...
சர்வதேசத் தரமான
புத்தகங்கள்

இனி கையால்
பசையைத் தடவ வேண்டாம்

புத்தகம் காய்வதற்காக
நாள் கணக்கில் காத்திருக்க வேண்டாம்

கெட்டி அட்டை புத்தகமா (Hard Bound)
மாதக் கணக்கில்,
தவணை முறையில் தருவார்களே என்று
அலுத்துச் சலிக்க வேண்டாம்...

சாய் தென்றலில்
நூறே மணி நேரத்தில் புத்தகங்கள் தயார் செய்து
உங்கள் அலுவலகத்தில் டெலிவரி செய்யப்படும்

அனைத்து தேவைகளும் ஒரே இடத்தில்

- **மல்டி கலர் பிரிண்டிங்**
- **லேமினேசன்**
- **சிங்கிள் கலர் பிரிண்டிங்**
- **ஃபெர்பெக்ட் பைண்டிங்**
  (ஒரு மணிநேரத்தில் 2000 புத்தகங்கள்)
- **கெட்டி அட்டைக்கு பிரத்யேகமான மெஷின்**
- **டோர் டெலிவரி**

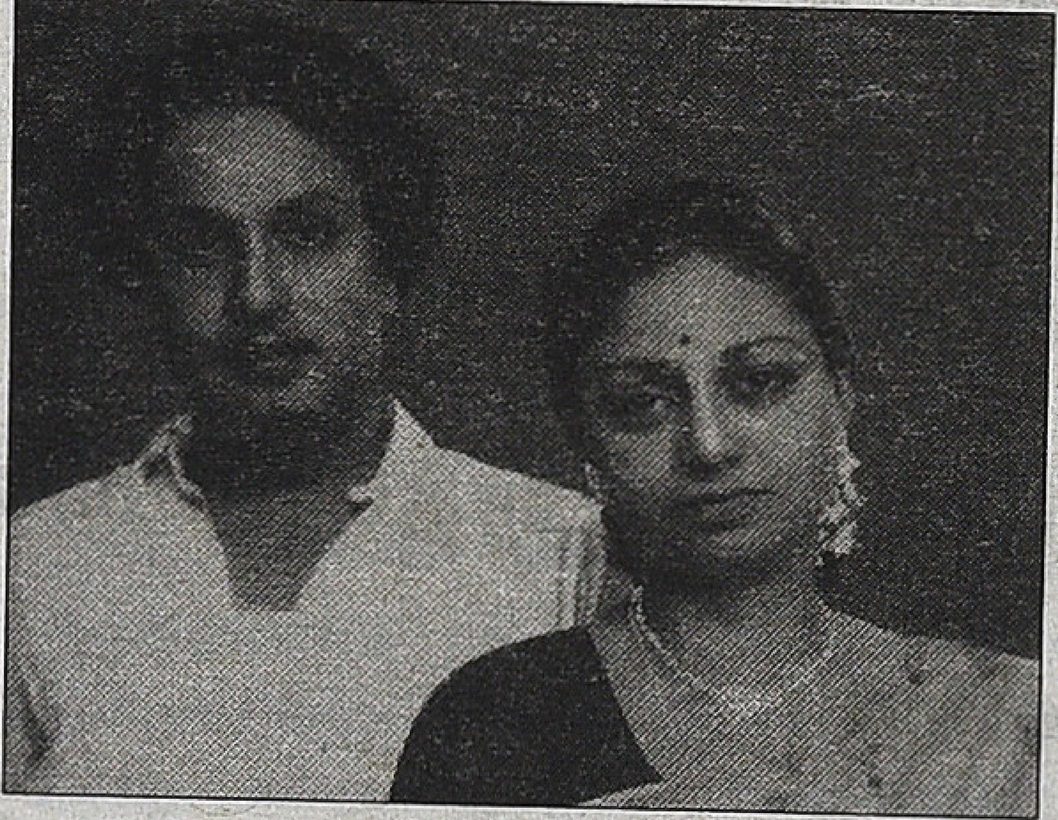
வி.என். ஜானகி

நாட்டியத்திலிருந்து கோட்டை வரை

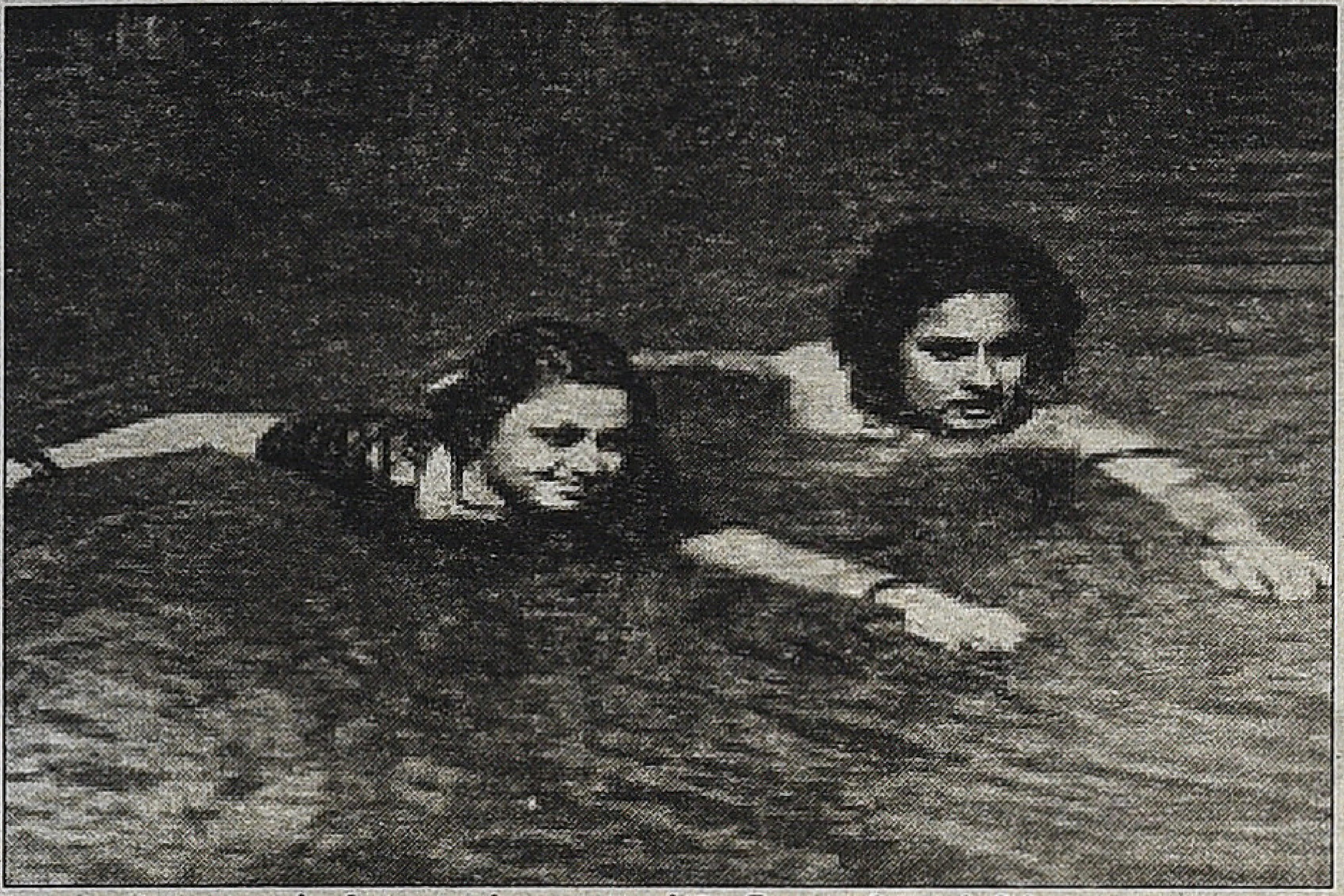
பா. ஜீவசுந்தரி

அந்த நாள் முதல் இந்த நாள் வரை தமிழ்த் திரைப்படங்களின் கதாநாயகிகள் என்று எடுத்துக் கொண்டால் இரண்டு வேறுபாடுகளைப் பொதுவாகப் பார்க்கலாம். *1930*களின் கதாநாயகிகள் பலரும் திரைப்படத்தில் நடிக்க வரும் பொழுதே திருமணம் ஆனவர்களாகவே இருந்தனர். மிகக் குறைந்த எண்ணிக்கையிலேயே திருமணம் ஆகாத நடிகைகள் நடிப்புத் தொழிலைத் தேர்வுசெய்து வந்தனர். அப்போது திருமணம் ஒரு பாதுகாப்புக் கவசம் என்ற நிலையிலும் வைத்துப் பார்க்கப்பட்டது ஒரு காரணம். அக்கால வழக்கப்படி குழந்தைப் பருவத்தில் மணம் செய்து வைக்கப்பட்டதும் இன்னொரு காரணம். வறுமையின் காரணமாக நாடகம், திரைப்படங்களைத் தேர்வு செய்தும் சிலர் வந்தனர். நடிகையானதால் கணவர்கள் பிரிந்து போனவர்களும், தங்கள் விருப்பமின்றி நடைபெற்ற திருமணங்களை விலக்கி வைத்துவிட்ட சில நடிகைகளும், அதன்பிறகு தாங்கள் விரும்பியவர்களைத் தேர்வுசெய்து மணந்துகொண்டு வெற்றிகரமாகத் தங்கள் மணவாழ்க்கை, நடிப்புத் தொழில் இரண்டையும் அழகாக பாலன்ஸ் செய்திருக்கிறார்கள்.

ஆனால், இப்போது கனவுக் கன்னிகளாக நடிகைகள் இருக்க வேண்டும் என்ற மனோபாவமே மேலோங்கியிருக்கிறது. நடிகைகளும் சராசரிப் பெண்கள்தான், அவர்களும் மற்றவர்களைப் போல குடும்பம், குழந்தைகள் என்று இருப்பதை ஏற்காத ஒரு மனநிலை ரசிகர்களுக்கு வந்துவிட்டதா அல்லது திருமணம் ஆகிவிட்ட நடிகைகளைக் கதாநாயகிகளாக ஏற்றுக்கொள்ளத் தயங்கும் ஒரு மனநிலையை நோக்கித் தள்ளப்பட்டு விட்டார்களா என்பது புரியவில்லை. இது ரசிகர்களின் பரிணாம வளர்ச்சியா திரையுலகினரின் குறைபாடா என்பது கேள்விக் குறிதான். நடிகைகள், அதிலும் கதாநாயகிகள் 'கனவுக்கன்னி'களாகவே காட்சி தர வேண்டுமென்பது சாபக்கேடா?


எம்.ஜி.ஆருடன்

*1924*இல் சென்னை ராஜதானியைச் சேர்ந்த திருவிதாங்கூர் சமஸ்தானம், வைக்கத்தில் பிறந்தவர் வைக்கம் நாராயணி ஜானகி. வசதி வாய்ப்புகள் உள்ள நாயர் குடும்பம் என்றாலும் குடும்பத்தின் முன்னோர்கள் சூதாட்டம் மற்றும் கேளிக்கைகளில் குடும்பத்தின் சொத்தினைத் தொலைத்ததால் உழைத்துப் பிழைக்க வேண்டிய நிலைக்குக் குடும்பத்தினர் தள்ளப்பட்டனர். நாராயணி அம்மா இளம் வயதிலேயே பிழைப்புக்காக மகள் ஜானகியுடன் ஊரை விட்டு வெளியேற வேண்டிய நிலை. கும்பகோணம் சிறுமலர் உயர்நிலைப் பள்ளியில் தமிழ்ப் பண்டிதராகப் பணியாற்றிய பாபநாசம் ராஜகோபாலய்யரை நாராயணி அம்மா மணம் செய்துகொண்டதால் ஜானகி தன் தாயார் நாராயணியுடன் குடந்தைக்குச் சென்றார். அந்த நாளைய



எம்.ஜி.ஆருடன் மருதநாட்டு இளவரசி படத்தில்...

மாதுரி தேவியுடன் தேவகி படத்தில்...

புகழ்பெற்ற பாடலாசிரியரும் இசையமைப்பாளருமான பாபநாசம் சிவனின் சகோதரர்தான் இந்த ராஜ கோபாலய்யர்.

சகோதரர் பாபநாசம் சிவன் முயற்சியால் ராஜகோபாலய்யருக்கு சினிமாவில் பாடல் எழுதும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது. 'மெட்ராஸ் மெயில்' என்ற படத்துக்குப் பாடல் எழுதுவதற்காக 1936இல் மெட்ராஸுக்கு மெயில் ஏறினார் ராஜகோபாலய்யர். தொடர்ச்சியாகப் பாட்டெழுதும் வாய்ப்புகள் வந்து சேர்ந்ததால், தமிழாசிரியர் பணியை விட்டு விலகி குடும்பத்துடன் சென்னையைத் தஞ்சமடைந்தார். அப்போது ஜானகிக்கு வயது 12. சிறு வயதிலிருந்தே ஆடுவதிலும் பாடுவதிலும் அதீத நாட்டம் கொண்டு நாட்டியம் மற்றும் இசையினைக் கற்றுத் தேர்ந்திருந்த ஜானகி, இப்போது சினிமாவில் நடிப்பதிலும் தீராத மோகம் கொண்டார். அதற்கான வாய்ப்புகளும் கைக்கெட்டும் தொலைவிலேயே இருந்தன.

அழகே உருவான 16 வயது இளமங்கையாக, சினிமாவில் நடிப்பதற்கான வாய்ப்பினை எதிர்நோக்கியிருந்தார் ஜானகி. ஆனால், ஜானகியின் தாயார் நாரயணி அம்மாளுக்கு அதில் கொஞ்சமும் விருப்பம் இல்லை. ஆனாலும், மகளின் விருப்பத்துக்கு செவி சாய்ப்பதைத் தவிர அவருக்கு வேறுவழியில்லை. மகளின் விருப்பத்துக்காக அவரை அந்த நாளைய புகழ் பெற்ற இயக்குநர் கே. சுப்பிரமணியத்திடம் அழைத்துச் சென்றார் ராஜ கோபாலய்யர்.

நவாப் ராஜ மாணிக்கம் பிள்ளை நடத்தி வந்த புகழ் பெற்ற 'இன்பசாகரன்' நாடகத்தை கே. சுப்பிரமணியம் திரைப்படமாகத் தயாரித்து வந்தார். அந்தப் படத்தில் நடிப்பதற்கு சில நடனப் பெண்கள் தேவைப்பட்டதால், ஜானகியை நடிக்க வைக்கத் தீர்மானித்து ஒப்பந்தம் செய்தார், இயக்குநர் கே. சுப்பிரமணியம். படமும் எடுத்து முடிக்கப்பட்டு விட்டது.

நண்பர்களின் கூட்டு முயற்சியில் 1937இல் உருவாகியிருந்த அவரின் மோஷன் பிக்சர்ஸ் கம்பைன்ஸ் ஸ்டுடியோ (பின்னாளில் அதுவே ஜெமினி ஸ்டுடியோ ஆனது) மூன்றே ஆண்டுகளில் நொடித்துப் போகும் நிலை ஏற்பட்டிருந்தது. நண்பர்களுக்குள் விளைந்த போட்டி பொறாமையில் ஸ்டுடியோவில் தீ விபத்து ஏற்பட்டு, 'இன்பசாகரன்' தீயில் கருகிப் போனான். ஜானகியின் முதல் பட அனுபவமே சோகத்தில் ஆழ்த்தும் நிகழ்வாகிப் போனது. அதன்பின் ஜானகியின் திரையுலக மறு பிரவேசத்துக்காக அவர் பெரும் எதிர்நீச்சல் போட வேண்டியிருந்தது.

அதன்பின் கிடைத்த வாய்ப்புகள் எல்லாம் நடனமாடுவது மட்டுமே. தமிழில் கண்ணாம்பா நடித்த முதல் படம் 'கிருஷ்ணன் தூது', அதில் ஒரு நடனம்; அதே ஆண்டில் வெளியான 'மும்மணிகள்' படத்திலும் ஒரு நடனம்; 'மன்மத விஜயம்', 'கச்ச தேவயானி' போன்ற படங்களிலும் இப்படியான வாய்ப்புகள் மட்டுமே. இரண்டாண்டுகள் இப்படியே கழிந்தன.

முதல் பட வாய்ப்பளித்த கே. சுப்பிரமணியம், 1942இல் இயக்கி,

நடித்த 'அனந்த சயனம்' படத்தில் ஒரு சிறிய வேடத்தில் நடிக்க ஜானகிக்கு வாய்ப்பளித்தார். அதே ஆண்டில் 'கங்காவதார்' என்றொரு படத்திலும் நடிக்கும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. முக்கியமான கதாபாத்திரங்கள் கிடைக்காததால் தொடர்ந்து நடனமாடுவதே சரி என்ற முடிவுக்கு வந்தார் ஜானகி. இயக்குநர் கே. சுப்பிரமணியமும் அவரது மனைவியும் நடிகையுமான எஸ்.டி. சுப்புலட்சுமியும் இணைந்து 'நடன கலாசேவா' என்ற நாட்டியக் குழுவினை ஏற்படுத்தி நாட்டிய நாடகங்களை நடத்தி வந்தனர். ஜானகி இந்தக் குழுவில் இணைந்து நாட்டிய நாடகங்களில் நடித்து வந்தார். இந்தக் குழுவினர் இந்தியா முழுவதும் சென்று நிகழ்ச்சிகளை நடத்தினர். இடையிடையே கிடைத்த வாய்ப்புகளை நழுவ விடாமல் படங்களிலும் நடித்து வந்தார், ஜானகி. அப்படி 43இல் கிடைத்த ஒரு படம் 'தேவகன்யா'. அதிலும் ஒரு சிறிய பாத்திரம் மட்டுமே.

1945இல் பிரிட்டிஷ் இந்திய அரசின் வேண்டுகோளை ஏற்று யுத்தப் பிரசாரப் படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. கே. சுப்பிரமணியமும் 'மான சம்ரட்சணம்' என்ற ஒரு படத்தினைத் தயாரித்தார். பிரிட்டிஷாரைப் புகழ்ந்து படமெடுக்காமல் இந்திய மக்களின் குணாதிசயங்கள், மனிதாபிமானம் போன்றவற்றை மட்டுமே தன் படத்தில் அவர் வெளிப்படுத்தினார். தொடர்ச்சியாக ஜானகிக்கு தன்னுடைய படங்களில் நடிப்பதற்கான வாய்ப்பினை அளித்து வந்த சுப்பிரமணியம், 'மான சம்ரட்சணம்' படத்திலும் நடிக்க வாய்ப்பளித்தார்.

1946இல் 'சகடயோகம்' என்ற படத்தில் கதாநாயகியாக நடிக்கும் வாய்ப்பு ஜானகியைத் தேடி வந்தது. படம் வெற்றி பெறவில்லை என்றாலும், ஜானகிக்கு அதன் பின் தொடர்ச்சியாக வாய்ப்புகள் வர ஆரம்பித்தன.

1947... இந்தியாவுக்கு சுதந்திரம் கிடைத்த ஆண்டு. ஜானகியும் மிகப் பெரிய நிறுவனத்தின் படம் ஒன்றில் பிரதான கதாபாத்திரத்தில் நடிக்க ஒப்பந்தம் செய்யப்பட்டார். அந்த நிறுவனம் சேலம் மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ்; படம்: 'ஆயிரம் தலை வாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி'. கதாநாயகி சிந்தாமணியாக ஜானகி நடித்தார். படத்தை இயக்கியவர்: டி.ஆர். சுந்தரம், மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் முதலாளி.

சுயம்வரத்துக்கு பதிலாகத் தன்னை மணக்க விரும்பி வரும் இளைஞர்களுக்கு இளவரசி சிந்தாமணி சில போட்டிகளை நடத்துவாள். அவற்றில் வெற்றி பெறுபவரே தன்னை மணக்க முடியும் என்றும் அறிவிப்பாள். போட்டியில் தோற்றுப் போகிறவர்களின் தலையை வாளால் வெட்டி வீசுவாள். 999 பேர்களின் தலைகள் வெட்டி வீசப்படும். 1000 ஆவது நபர் இளவரசியைத் தோற்கடித்து வெற்றி பெறுவார். வெற்றி மாலை சூடிய கதாநாயகனாக நடித்தவர் புளிய மாநகர் புலிக்குட்டி பி.எஸ். கோவிந்தன். சூழ்ச்சிகளும் தந்திரங்களும் நிறைந்த கதை. ஜானகிக்கு பேர் சொல்லும் படமாக இது அமைந்தது.

இதே ஆண்டில் எம்.ஜி. ராமச்சந்திரனுடன் ஒரு படம் நடிக்க ஒப்பந்தமானார். படம்: 'மோகினி'. இந்தப் படம் 1948இல் வெளியானது. படம் நன்றாக ஓடியதோ இல்லையோ, ஜானகியின் வாழ்க்கையை ஒரேயடியாக மாற்றிப்போட்டது. உடன் நடித்த எம்.ஜி. ஆருடன் ஆயுள் பரியந்தம் பிரிக்க இயலாத ஒரு பிணைப்பை ஏற்படுத்தியது.

மற்றுமொரு வெற்றிப் படம் 'சந்திரலேகா'. இப்படத்தில் ஜானகியின் பங்களிப்பு குறைவுதான். கதாநாயகி சந்திரலேகாவைப் பாதுகாக்கும் ஜிப்ஸி நாடோடிக் கூட்டத்தினருள் ஒரு ஜிப்ஸிப் பெண்ணாக தமிழ், இந்தி என் இரு மொழிப் படத்திலும் நடித்திருப்பார். வில்லனின் ஆட்கள் துரத்தி வரும்போது, ஜிப்ஸிக் கூட்டத்தைச் சேர்ந்த பெண்களுடன் கதாநாயகியும் வேடமிட்டு ஆடிப் பாடும் அந்தக் காட்சியில் ஜானகியின் முகமும் பளிச்சென்று அடையாளம் தெரியும். நடிப்பு என்பதைவிட வெறும் நடனப் பெண்ணாக மட்டும் தான் தோன்றினார் என்றே சொல்லலாம்.

தியாகராஜ பாகவதர் சிறையிலிருந்து விடுதலையான பின் நடித்த 'ராஜமுக்தி' திரைப்படத்தில் ஜானகியும் நடித்திருந்தார். ஆனால், அந்தப் படம் வெற்றி பெறவில்லை.

(இந்தப் படம் மட்டுமல்ல, சிறை மீண்ட பின் நடித்த பாகவதரின் எந்தப் படமுமே வெற்றி பெறவில்லை.)

1949இல் மீண்டும் ஒரு வெற்றிப் படம். அண்ணாதுரையின் கதை, வசனத்தில் வெளியான 'வேலைக்காரி'. இது நாடகமாக நடத்தப்பட்டபோதே வெற்றிகரமாக நடத்தப்பட்டதுதான். இன்றைக்கு பிரேமானந்த, நித்தியானந்த சாமிகள் போடும் போலி வேடங்களை அன்றைக்கே தோலுரித்துக் காட்டிய எழுத்தில் உருவான நாடகமும் படமும் பெரும் வெற்றியைப் பெற்றன. போலிச் சாமியார்களின் கபட வேடத்தையும், உழைப்பவரை மதிக்காத பெருந்தனக்காரர்களையும் சாடிய படம். நடிப்பிசைப்புலவர் கே.ஆர். ராமசாமி, பாலையா, எம்.என். நம்பியார், எம்.வி. ராஜம்மா, வி.என். ஜானகி என பெரும் நட்சத்திரப் பட்டாளம் இப்படத்தில் பங்காற்றியிருந்தனர். பணத் திமிர் பிடித்த பெண்ணாக ஜானகி இதில் நடித்திருந்தார். இரண்டாவது கதாநாயகி வேடம் என்றாலும் பிரதான வேடம்தான்.

மறுபடியும் ஒரு ராஜா ராணி படம்; கதாநாயகன் எம்.ஜி.ஆர். படம்: 'மருத நாட்டு இளவரசி'. வசனம் எழுதியவர் கருணாநிதி. கதாநாயகி மருத நாட்டு இளவரசியாக ஜானகி நடித்தார். தான் இளவரசி என்பதை மறைத்து, நாடோடியாகத் திரியும் கதாநாயகனுடன் காதல் மொழி பேசி, ஆற்றங்கரையில் ஆடிப் பாடும்

வேலைக்காரி' படத்தில் கே.ஆர்.ராமசாமியுடன்...

சாந்த சக்குபாய் படத்தில்...

பெண்ணாக நடித்திருப்பார். ஆடிப் பாடியதோடு மட்டுமல்லாமல் எம்.ஜி.ஆருடன் வாள் சண்டையும் போட்டிருப்பார். நாடோடியான நாயகனே உண்மையில் இளவரசன் என்பது க்ளைமாக்ஸில் தெரியவரும். ஆனால், இந்தப் படத்துக்குப் பின் உண்மையில் ஏறுமுகம் எம்.ஜி.ஆருக்குத்தான். இதன் பின் ஜானகிக்குப் பெரியளவில் படங்கள் இல்லை.

இதே ஆண்டில் 'சந்திரிகா' என்றொரு படம். பாலையா, கே. சாரங்கபாணி, லலிதா, பத்மினி இவர்களுடன் ஜானகியும் நடித்திருந்தார். 1951இல் கருணாநிதியின் வசனத்துடன் வெளியான படம் 'தேவகி'. இப்படத்தில் மாதுரி தேவியும் ஜானகியும் சகோதரிகளாக நடித்திருந்தனர். என்.என். கண்ணப்பா கதாநாயகன். எஸ். பாலசந்தர், எம்.என். நம்பியார் என பிரபலமான முகங்களும் உண்டு.

1953இல் மீண்டும் எம்.ஜி.ஆருடன் ஒரு படம்; 'நாம்'. ஒரு கூட்டுத் தயாரிப்பில் உருவானது இந்தப் படம். எம்.ஜி.ஆர்., கருணாநிதி, பி.எஸ். வீரப்பா, இயக்குநர் காசி லிங்கம் நால்வரும் இணைந்து உருவாக்கிய நிறுவனம் 'மேகலா பிக்சர்ஸ்'. இதனுடன் ஜூபிடர் பிக்சர்ஸ் நிறுவனமும் இணைந்து இப்படத்தைத் தயாரித்தனர். கதை, வசனம்: கருணாநிதி; இசை: சிதம்பரம் ஜெயராமன். தோல்விப் பட வரிசையில் இப்படம் சேர்ந்ததால் மேகலா பிக்சர்ஸ் பங்குதாரர்களும் பிரிந்து போயினர். அதன்பின் கருணாநிதி மட்டுமே மேகலா பிக்சர்ஸ் பெயரில் தொடர்ந்து படங்களைத் தயாரித்து வந்தார். 1970கள் வரையிலும் இந்நிறுவனம் படங்களைத் தயாரித்து வந்தது.

இந்தப் படத்துக்குப் பின் ஜானகியும் எம்.ஜி.ஆரும் படங்களில் இணைந்து நடிக்கவில்லை. ஜானகி நடிப்பதையே நிறுத்திக்கொண்டார். நீண்ட வாழ்க்கைப் போராட்டத்துக்குப் பின் எம்.ஜி.ஆரின் துணைவியானார்.

ஜானகியின் திரையுலகப் பிரவேசம் எளிதாக இருந்தாலும் அவரின் திரையுலக வாழ்க்கை அவ்வளவு எளிதாக இல்லை. போராட்டங்கள் நிறைந்ததாகவும் ஏற்ற இறக்கங்கள் கொண்டதாகவும் இருந்திருக்கிறது. நடிகர்களுக்கு அது சாத்தியமாக இருக்கலாம். ஆனால், நடிகைகளைப் பொறுத்தவரை அது அவ்வளவு எளிதல்ல. சின்னச் சின்ன வேடங்கள், குழு நடனம், தனி நடனம், இடையிடையே நாட்டிய நாடகங்கள், பின்னர் கதாநாயகியாக முன்னேற்றம். இப்படி எத்தனை கதாநாயகிகளுக்கு வாய்க்கும்? அம்மா, அக்கா, அண்ணி வேடங்கள் ஏற்கும் வாய்ப்பு அவருக்கு ஏற்படவில்லை. மொத்தமாக 20 படங்களுக்குள் நடித்திருந்தாலும் குறிப்பிட்டுச் சொல்லும் படியான படங்கள் 'ஆயிரம் தலை வாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி', 'மோகினி', 'வேலைக்காரி', 'மருத நாட்டு இளவரசி' போன்ற படங்கள் மட்டுமே...

எம்.ஜி.ஆரின் திரையுலக வாழ்க்கையும் இப்படியானதே... ஆனால், ஒரு கட்டத்துக்குப் பின் அவருக்கு திரும்பிப் பார்க்க நேரமில்லாமல், ஒரே சீரான வேகத்தில், சரிவுகளற்ற ஏறுமுகத்திலேயே இருந்தது.

ஜானகி ஒரு சில படங்களில் நடனமாடிக் கொண்டிருந்த ஆரம்ப காலத்தில் நகைச்சுவை நடிகரும் ஒப்பனைக் கலைஞருமான கணபதி பட் என்பவரைக் காதலித்துத் திருமணம் செய்துகொண்டார். இவர் ஒரு கன்னடத்துக்காரர். அவர்களுக்கு அப்பு என்ற சுரேந்திரன் என்ற ஆண் குழந்தையும் பிறந்தது. ஆனால், இந்த மணவாழ்க்கை தொடர்ந்து நீடிக்கவில்லை.

1947இல் 'மோகினி' படத்தில் எம்.ஜி.ஆருடன் இணைந்து நடிக்கும்போது, ஜானகியைப் பார்த்த எம்.ஜி.ஆர். துணுக்குற்றார். அவரின் மறைந்து போன முதல் மனைவி பார்கவியின் சாயலில் ஜானகி இருந்ததே அதற்குக் காரணம். அப்போது எம்.ஜி.ஆர்., சதானந்தவதியை இரண்டாவது மனைவியாகத் திருமணமும் செய்துகொண்டிருந்தார். ஜானகியுடன் ஏற்பட்ட காதல் பின்னர் திருமணத்தில் முடிந்தது. ஆனால், இந்தத் திருமணத்துக்காக அவர்கள் இருவரும் பல இன்னல்களைச் சந்திக்க வேண்டியிருந்தது. பலதார மண தடைச் சட்டம்; மற்றது எம்.ஜி.ஆரை விட அதிகம் சம்பாதிப்பவராக இருந்ததால் ஜானகியின் கார்டியனால் ஏற்பட்ட பிரச்சனைகள் என பல போராட்டங்களைக் கடந்த பின்னரே இவர்களின் திருமணம் சட்டப்பூர்வமானதாக ஏற்கப்பட்டது.

எம்.ஜி.ஆரின் அரசியல் பிரவேசம், ஆட்சிப் பொறுப்பு, இவர்கள் இருவரின் நெடிய மண வாழ்க்கை, எம்.ஜி.ஆரின் மறைவுக்குப் பின் கட்சியில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள், பிரச்சனைகள், அதன் தொடர்ச்சியாக 23 நாட்களுக்குத் தமிழக முதல்வராகப் பொறுப்பேற்றிருந்தார் வைக்கம் நாராயணி ஜானகி என்ற வி.என். ஜானகி.

தமிழகத்தின் முதல் பெண் முதல்வர், திரைப்பட நடிகையாயிருந்து முதல்வரானவர்களில் முதல்வர் என்ற பெருமையும் ஜானகிக்கு உண்டு.

தமிழ்த்திரை

சேரலாதன்

தமிழின் ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கும் முந்தைய, எழுதப்பட்ட இலக்கிய மரபின் கருதுகோள் காதலும் வீரமும் ஆகும். இப்பின்னணியில், தமிழ்ச் சமூக அசைவோடு ஏறக்குறைய நூற்றாண்டாகத் தொடர்பில் உள்ள தமிழ்த்திரை கடந்த கால்நூற்றாண்டாகக் காதலைப் பேசும் விதத்தில் உள்ள நுண்ணரசியல் கவனத்திற்குரியது.

தமிழ்மொழியின் வழி இயல்பாகக் கட்டப்பட்டுள்ள வெளியினில், வீட்டு மொழியாகத் தமிழ்பேசுகிற மக்களின் சாதி கவனப்படுத்தப்படுகிற அளவு, பிறமொழிகளை வீட்டு மொழியாகப் பேசுகிற மக்களின் 'சாதி' பேசப்படுவதில்லை. இருட்டடிப்பு செய்யப்படுகிறது. ஏனெனில், கி.பி. பனிரெண்டாம் நூற்றாண்டு தொடங்கி இந்த நிலத்தின் அனைத்து வெளியின் (நிலம், கோவில், அரசு) ஆட்சி அதிகாரம் தெலுங்கு, கன்னடம், மராட்டி மொழி பேசும் மக்கள் சார்ந்ததாக மாறியது. எனவே, ஆண்ட பரம்பரை என்பதால் 'அவர்கள்' குறித்த சாதி தன்மை மௌனமாக்கப்பட்டுவிடுகிறது / தெரிவதேயில்லை. எடுத்துக்காட்டாக, இராஜராஜசோழன் போகிற போக்கில் வைதீகத்திற்கு உதவி செய்ததை 'மட்டும்' அடிப்படையாகக் கொண்டு கொலைவெறியுடன் அவனை 'கொத்துக்கறி' போட்டவர்கள், போடுபவர்கள் எண்ணிக்கை பெட்ரோல் விலை உயர்வு போல கூடிக்கொண்டே இருக்கிறது. ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட இராஜராஜசோழனையே இந்தளவு

அலைகள் ஓய்வதில்லை

வாட்டி வதக்குகிறார்களே, இவர்கள் வைதீகத்தின் காவலனாக / உயிர் கொடுத்த வள்ளலாகத் திகழும் 400 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்த திருமலை நாயக்கரை எந்த அளவு மறுவாசிப்பு, கட்டமைப்பு, வரலாற்று எழுதியல் எல்லாம் செய்திருப்பார்கள் என்று தேடுபவர் நிலை பரிதாபத்திற்குரியது. அறிந்தும் அறியாமலும் ஆனால், மிகத் தெளிவாகத் தொடரும் இந்த ஒரு பக்க சார்பும் உரையாடலாக மாறும்போதுதான் முழுமையான, உண்மையான 'சாதி கடந்த' உரையாடல்கள் எல்லாம் அர்த்தமுடையதாகும். மிக எளிமையாகச் சொல்வதானால், சாதி சான்றிதழ் இல்லாதவர்களும் சான்றிதழில் 'ன்' விகுதியில்லாதவர்களுமே அல்தூசர் முன்வைக்கும் அரசியல், பொருளாதாரம், கருத்தியல் என்னும் மூன்று தளங்களிலும் ஆளுமையும் அதிகாரமும் உடையோர் ஆவர். பல முன்முடிவுகளையும் முகமூடிகளையும் கழற்றிவிட்டுப் பார்க்கவும் உரையாடவும் தொடங்குகையில் மட்டுமே நவீன சமூகம் நோக்கிய நகர்வு சாத்தியமாகக்கூடும்.

ராஜா ராணி

தமிழ்ச்சமூகம் தன்னளவில் தானே உயிர்ப்புடன் இயங்கும் வல்லமை உடையது. (Organic Society - பிலவேந்திரன்) என்பதால் அது எதனையும் கருத்தியலாகவே உள்வாங்குதலும் வினைபுரிதலும் உடையது. எடுத்துக்காட்டாக ஒன்றைப் பார்ப்போம். இங்கு பிரமணிய எதிர்ப்பு / பிராமணரல்லாததோர் எனும் அரசியல் சொல்லாடல் கருத்தியலாக அணுகப்பட்டதாலேயே தொடர்ந்து 'திராவிட' அடைமொழி உடைய கட்சிகளிடம் மட்டுமே தமிழ்நாட்டு மக்கள் ஆளும் அதிகாரத்தை வழங்குகின்றனர். அது வெறும் வெறுப்பு அரசியல் அல்ல, கருத்தியல் சார்ந்தது மட்டுமே என்பதை, அரசியல் அதிகார வெளியில் 'திராவிட' வெற்றி தொடரும் சமீப காலகட்டத்தில்கூட, தமிழ்த்திரை வெளியில் கதாநாயகர்களாக பிராமணர்களும் அங்கீகரிக்கப் பட்டிருப்பதைக் காணலாம். ஆனால், அடுத்த படிநிலையாக 'சாதி' குறித்து இத்துணை காத்திரமான அளவில், கருத்தியலான நகர்வு ஏற்படவில்லையோ என்றே தோன்றுகிறது. 'விருமாண்டி' (சண்டியர்) படத்தினையும் 'கோவில்பட்டி வீரலட்சுமி' படத்தினையும் ஒரே விதமாகப் பார்க்கும் தட்டையான பார்வை போன்று பல சான்றுகளைத் திரை வெளி சார்ந்தே சொல்லலாம். கருத்தியலாக, அது தமிழ்ச்சமூகம் தன்னை நவீனப்படுத்திக்கொள்ள விழையும் ஊடுபாவான செயலாக அன்றி தீவுகளாக மாற்றவே பெரிதும் உதவியுள்ளது. இன்று எனது சாதிக்கும் வரலாறு உண்டு என்பதற்குப் பதிலாக என் சாதிக்கு மட்டுமே வரலாறு, எங்கள் சாதி மட்டுமே வீரமானது / அறிவானது / திறமையானது, எம் சாதிப் பெண்கள் மட்டுமே 'ஒழுக்கமானவர்கள்' என்பவற்றோடு 'பிற' சாதியினர் அனைவருக்கும் இதற்கு நேர்மாறான 'நடத்தை' சான்று வழங்கும் தன்மையுடையதாகவும் மாறி உள்ளதை எல்லாத் தளங்களிலும் காணலாம். ஏற்கனவே, தமிழர்களிடம் மட்டுமே 'சாதி' உள்ளதான கருத்தியல் கட்டமைப்புகளால் தனித்த சாதித் தன்னிலைகளாக தோற்றமளிக்கும் தமிழ்ச் சமூகம், உலகமயமாக்கலுக்குப் பின், ஒவ்வொரு வீட்டிலும் உள்ள உறுப்பினர்களையே ஒருவருக்கு மற்றொருவரை அந்நியத் தன்னிலைகளாக்கும் நெருக்கடியினையும் சந்தித்து வருகிறது. இருப்பினும் தமிழ்ச் சமூகத்தின் அடிப்படை இயங்கியல் தன்மையான 'தமிழ்ஓர்மை' திருமாவின் உண்ணாவிரதத்தின் போது, முத்துக்குமார் உயிராயுதம் ஏந்திய போது, முல்லைப் பெரியாரில் லட்சம் பேர் தன்னெழுச்சியாகத் திரண்டபோது, கேட்கும் செவியுடையோர் கூடங்குளம் போராட்டக்காரர்களின் குரலைப் புரிந்து கொண்ட போது, தமிழ்நாட்டு மாணவர்கள் தமிழீழமே நிரந்தரத் தீர்வென எழுந்தபோது என்பதாக வெளிப்பட்டுக் கொண்டேதான் இருக்கிறது. தமிழ்ச்சமூகத்தின் கூட்டு நனவிலிக்குள் உள்ள தமிழ்ஓர்மையினைத் தொடர்ந்து புதுப்பிப்பதில் தமிழ்த்திரையும் காத்திரமான பங்கு வகித்து வருகின்றது.

கடந்த இதழில் இருபத்தைந்து ஆண்டுகளாகத் தமிழ்த்திரை 'சாதி' உணர்வினை இறுக்கமாக்கியுள்ளதையும் கூடவே சாதியினை வலுப்படுத்த காதலையும் நட்பையும்

பலவீனப்படுத்தி வருவதையும் கண்டோம். 'காதல்' என்பது உயிரியற்கை; ஓர் உயிர் தன்னைப்போன்ற புதிய உயிரைத் தோற்றுவிக்க தனக்குப் பொருத்தமுடையதாக மரபணு முன்மொழியும் இன்னொரு உயிரைக் கண்டறிதல் / கண்டடைதல் காதல் ஆகும். அவ்வகையில் மனிதகுலத் தொடர்ச்சியினைச் சாத்தியமாக்கியது பெண் உயிர் குழுவுக்கு வெளியில் இணையைத் தெரிவு செய்த தருணங்களின் வழியும் ஆகும். திணை சார்ந்த வாழ்வியல் காலத்தினுடையதாக உள்ள சங்ககால இலக்கியங்களில், காதல் பெருமளவில் திணை கடந்ததாகவே உள்ளது. ஒன்றரை லட்சம் ஆண்டுகால மனிதகுல வரலாற்றின் அடிப்படைக் கண்ணிகளுள் காதலும் வீரமும் முதன்மையானவை. எனவேதான் தமிழில் காதலின்றி எழுதப்பட்ட / வாய்மொழி இலக்கியங்கள் மிகமிகக் குறைவு. சினிமா வேண்டுமானால் ஐரோப்பியரின் கண்டுபிடிப்பாக இருக்கலாம். ஆனால், தமிழ்சினிமா என்பது தமிழ்ச்சமூகம் தனக்கேற்றாற்போல் தானே தகவமைத்துக் கொண்டதே ஆகும். அதனால்தான் இன்று சிலர் காதல் இல்லாமல் தமிழ் சினிமாவே வராதா என விசனப்படும் அளவு தமிழ்த்திரையில் காதல் உள்ளது.

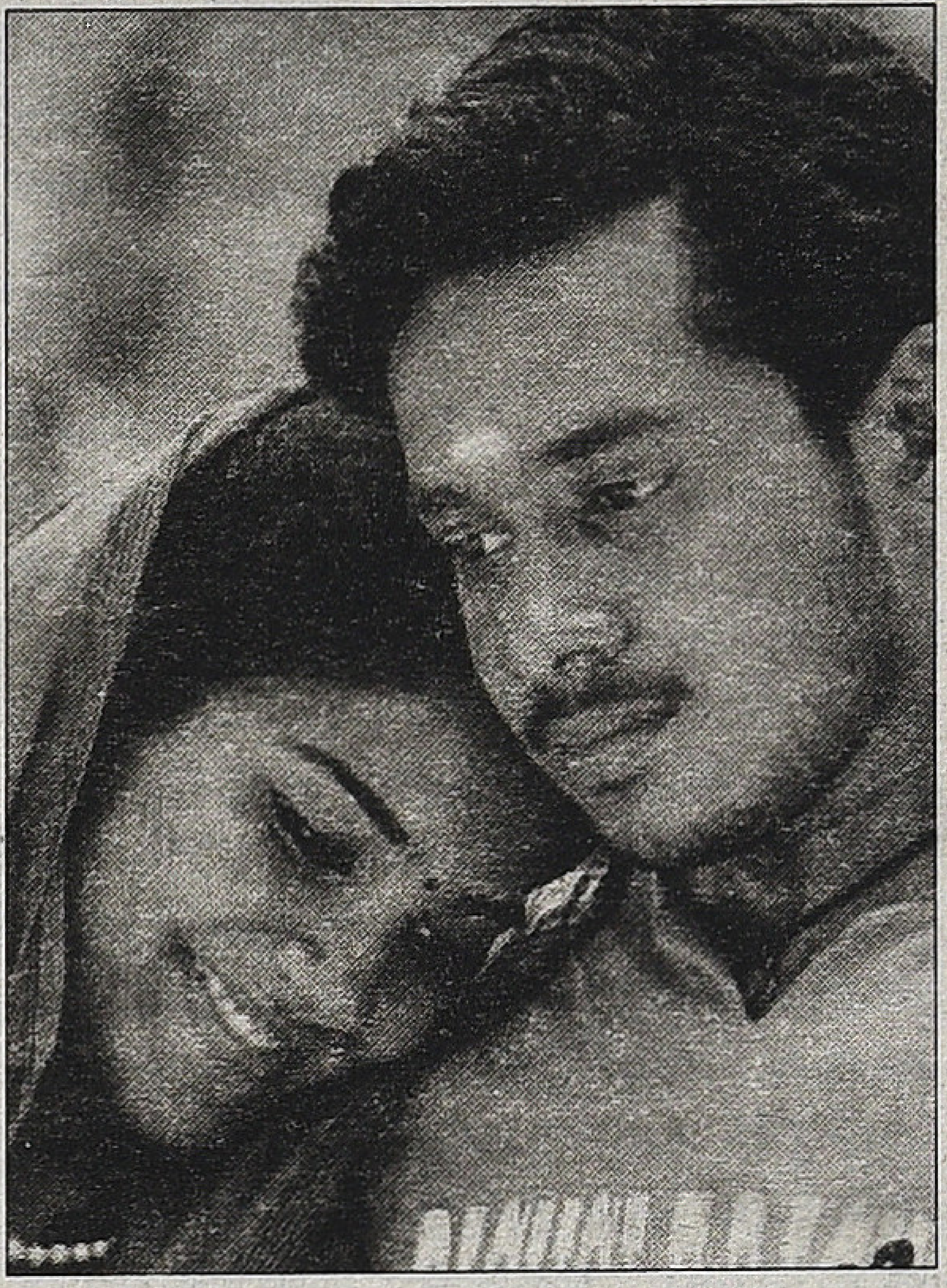
பருத்தி வீரன்

இந்தச் சமூகம் காதலைக் கொண்டாடும் சமூகம்தானே தவிர காதலர்களை அல்ல (வைரமுத்து) என்பதை தமிழ்த்திரையும் புரிந்து அதற்கேற்பவே காதலைக் காட்சிப்படுத்தியுள்ளது. ஆனால், ஒருபோதும் காதல் தவறானது, காதல் தவிர்க்கப்பட வேண்டியது என்ற உளப்பதிவை பார்வையாளரிடம் ஏற்படுத்தியதே இல்லை. எண்பதுகளின் பிற்பகுதியில் கூர்மையடைந்த பிற்படுத்தப்பட்ட சாதியினருக்கு சாதி உணர்வை வெறியூட்டுவதில் தமிழ்த்திரைக்கு உள்ள பங்கினை அறிவோம். 'காதல்' என்பது சேர்வதே ஆகும். தமிழ் மரபில் அன்பின் ஐந்திணை ஈருயிர் ஒருயிராகும் உறவினையே காதலாக ஏற்கிறது. மாறாக, ஓர் உயிர் தனித்து தனக்குத்தானே புனைந்துகொள்ளும் காதல்உணர்வு (கைக்கிளை), எவ்வளவு உண்மையானதாகவே இருப்பினும் அதனைக் காதலாக ஏற்பதில்லை. அது பொருந்தாத தன்மையுடையதே ஆகும்.

காதலை ஏற்றுக்கொள்ளும் 'சாதி' என தமிழ்நாட்டில் எதனையேனும் குறிப்பிட முடியுமா? அவ்வாறே தனது மதத்திற்கு மாறாத போதும் 'காதலை' ஏற்கும் மதங்கள் உண்டா? விடை நமக்கே தெரியும். ஒரே சாதியில் வர்க்கம் ஒன்றாக உள்ளபோது நிகழ்ந்தாலும்கூட காதல் பல நேரங்களில் ஏற்கப்படுவது இல்லை. சாதி உணர்வு இறுக்கமாகும் போது துணையாக ஆணாதிக்கமும் மிகும். நாம் ஏற்கனவே பார்த்த 'தேவர்மகன்', 'சின்னக்கவுண்டர்' ஆகிய இரண்டு படங்களையும் நினைவில் கொள்வோம். தேவர்மகனில் காதல் உண்டு. தனது கல்விசார் தொழில் அடிப்படையில் இணையான பெண்ணினை தந்தையிடம் நமது சாதிக்கு சமமானவர் என்று அறிமுகப்படுத்துவார் கமல். ஆனால் சாதி, வர்க்கம் இணையாக இருப்பினும் 'பிற' என்னும் வகைமையினுள் வருவதால் கௌதமியினைத் தவிர்த்து சொந்த சாதியில், தொழில், வசதி என எந்தவகையிலும் இணையற்ற ரேவதியினைத் தெரிவு செய்வார். சாதியாகத் திரளத் தடையாக இருப்பது வர்க்க வேறுபாடு, காதல், நட்பு ஆகியவையே. 'தேவர்மகன்' படம் வர்க்க இடைவெளியினைத் தவிர்த்து தாண்டினால் மட்டுமே சாதியாக 'ஒற்றைத் தன்மை'யில் திரள்வது சாத்தியம் என்பதை உணர்த்தியதோடு சாதிப்புனிதம் / தூய்மை காப்பாற்றப்பட, பிற சாதிப் பெண்ணை, காதலை பலிகொடுக்க வேண்டிய அவசியத்தையும் முன்மொழிந்தது. இதற்குமுன்பும் சில படங்களில் இவை வந்து போகும். ஆனால், 'தேவர்மகன்' அதனை அனைத்து அம்சங்களோடும் செய்தது. 'சின்னக்கவுண்டர்' படமும் அதனையே கோடிட்டுக் காட்டியது. பொருளாதார வலிவுடைய சின்னக்கவுண்டர் எளிய ஆடுமேய்த்து பிழைக்கும் தனது சாதிப்பெண்ணைத் திருமணம் செய்தவன் மூலம் சாதியால் மதிக்கப்படும் தன்மை கூடியவராக மாறுகிறார். (மென்பொருள் துறையின் வளர்ச்சியால் ஓரளவு சொந்தசாதியில், இணையான சாதிகள் என்று நம்பப்படும் (?) சாதிகளுள் காதல் ஏற்கப்பட்டு வருகிறது).

கடந்த இருபதாண்டுகளில் 'காதலை' முதன்மையான கதையாகக் கொண்ட படங்கள் எதுவுமே இறுதியில் காதலர்களை சேர விடுவதே இல்லை. அவ்வாறு சேர்வதாக உள்ள படங்களிலும் காதல் தவிர்த்து வேறு காரணங்களால் கதையை நகர்த்தி உள்ளதைக் காணலாம். இறுதியில் கொல்லப்படுதல், தானாகப் பிரிதல் என்ற முடிவுகளைக் கொண்ட படங்கள் ஏதோ ஒரு விதத்தில் காதலை அச்சமூட்டுவதாக, பயப்படச் செய்வதாக ஆழ்மனதிற்குள் சொல்லாமல் சொல்லியபடியே உள்ளன. ஏன் இத்துணை வன்மம் என்றால் சாதி இறுக்கமாக காதல் தவிர்க்கப்பட்டே ஆக வேண்டும். முற்போக்காக யோசிப்பதாக அறியப்படுபவர்களும்

7ஜி ரெயின்போ காலனி



காதல்

தங்களது படங்களில் கதைகளில் கூட சாதி கடந்த கதை மாந்தர்களின் காதலை சேர விடுவதே இல்லை. கமல், சேரன், அமீர், பாலாஜி சக்தி வேல், செல்வராகவன் போன்றோர் படங்களை நோக்கினால் புரியும். சமூகம் அப்படித்தானே இருக் கிறது என்று சொல்வதும் கூட உண்மைதான். ஆனால், அதனை மட்டுமே 'முழுமையாக' அப்படியே வழிமொழிய படைப்பாளி எதற்கு? மீறுதல்தானே படைப்பின் வலிமை. தேவர்மகனில் கமல் கௌதமியினைத் திருமணம் முடித்திருப்பனும் பெரிய தேவர் ஆகியிருக்க முடியும். 'பருத்தி வீரன்', 'காதல்', '7ஜி ரெயின்போ காலனி' படங்களிலும் முடிவு மாறியிருப்பினும் படம் வெற்றி யடையவே செய்திருக்கும். எல்லாப் படங்களும் இணையவிடாமல் செய் கின்றதன் சூது சதியே ஆகும். காதல் இருக்கணும், காதல் காட்சிகள் வேண்டும்; ஆனால், அவை சாதி கடந்ததாக இருப்பின் கதையில்கூட காதலர்கள் சேர்ந்துவிடக் கூடாது என்பது ஏன் நிகழ்கிறது என்பது கவனத்திற்குரியது ஆகும். 'அலைகள் ஓய்வதில்லை' போன்ற படம் ஏன் இன்று சாத்தியமில்லை? 'யாருக்கும்' விருப்பமில்லை என்பது தான் முகத் தில் அறையும் உண்மை.

சில வருடங்களுக்கு முன் காதலால் இணைந்த இருவர் இந்த சமூகத்தில் வாழமுடியாது என்றெண்ணி மலைப் பகுதியில் கூட்டுத் தற்கொலை செய்துகொண்டனர். இது 'புன்னகை மன்னன்' கதையல்ல, நிஜம். அந்த செய்தியினைப் பதிவு செய்திருந்த ஒரு வெகுசன இதழ் இப்படி முடித் திருந்தது. 'எங்கே போனீர்கள் நண் பர்களே!' அதாவது அந்தக் காத லர்களை ஏன் சாகவிட்டீர்கள் என அந்தப்பையன் மற்றும் பெண்ணின் நண்பர்களை நோக்கிய குரல் அது. சங்க இலக்கியங்களின் காதல் காட்சிப்படுத்துதல்களில் எல்லாம் பாங்கன் / தோழன், தோழி அவசியம் இடம்பெற்றுள்ளதைக் காணலாம். இப்பொழுது தமிழ்த்திரை ஏன் சாதியைக் கொண்டாடுகிறது; காதலையும் நட்பையும் ஏன் சிறுகச் சிறுக விஷம் போல் கொல்கிறது என்பது விளங்கும். கதையின் நாய கனது நண்பனுக்கே அல்லக்கை பாத்திரம்தான் என்கையில் நாயகி யின் தோழி குறித்து கேட்கவே வேண்டாம். காதல் கைகூடத்தானே நண்பர்கள் வேண்டும். ரகசியமாய், தமிழ்த்திரையினைப் போல் பதார்த்த மாக மட்டும் பரிமாறிக்கொள்ள நண்பர்கள் தேவையே இல்லை. மேலும், உலகில் சமயங்கள் தொடத் தயங்கும் நட்பினை, சமீபகாலங்களில் அருவருப்பானதாக தமிழ்த்திரை மாற்றிவருகிறது. நட்பு என்பதன் பொருள் எந்த அடிப்படை அலகின் (சாதி, சமயம், வர்க்கம்) காரணமாக மட்டுமின்றி எளிமையாக நிகழும் புரிந்துணர்வே ஆகும். ஆனால், தமிழ்த்திரை அதனை அடிமையாக, சுரண்டலுக்குரியவராக, எடுபிடியாக, மாமா வேலை பார்க்க / உதவ, வேலை முடிந்ததும் கறிவேப்பிலையாகத் தூக்கி எறிந்துவிடுவதாகத் தொடர்ந்து காட்சிப்படுத்தி வருகின்றது. நூற்றுக் கணக்கான படங்கள் நம் கண்முன் விரியும் (சசிகுமார் படங்கள் உட்பட). இது தமிழ்ச்சமூகத்திற்கு மட்டும் எதிரானதல்ல. மனிதகுல மரபின் ஆணிவேரையே கெல்லியெடுத்தலே ஆகும். தமிழ்த்திரையின் தாக்கமே பொது வெளியிலும்.

தேர்தல் அரசியலில் பெரும் கட்சிகள் கூட்டணி மாற்றுவது நியாயமாகவும் சிறு கட்சிகள் அதனையொட்டி செய்வது அவர்குறித்த நம்பிக்கையற்ற தன்மையாக விளங்கிக் கொள்ளப் படுவதும் இப்படித்தான். இதுதான் நண்பேன்டா. எத்தனை படங்களின் வழியும் இதனை விளக்கலாம். மிகச் சமீபத்தில் வெளிவந்த 'ராஜாராணி' திரைப்படத்தில் நாயகனுக்கும் நாயகிக்குமான வாழ்க்கையினை மீட்டுக்கொடுத்தது நாயகனின் நண்பன்தான். ஆனால், இறுதிக் காட்சியில் நாயகியும் நாயகனும் அந்த நண்பனை இனி வீட்டிற்கு வராதே என நகைச்சுவைப் பாத்திரமாக வெளியில் நிறுத்திவிடுவர். இன்றயை சினிமாவின் வழியான நட்பின் எல்லை அவ்வளவே.

திரை விரியும்

(இன்னொரு பாலினத்துடனான காதலும், பாலினம் சார்ந்த / கடந்த நட்பும் இல்லாது போகும் எனில், ஊருக்கு ஊர் சப்பானில் மூடப்பட்ட அணுஉலைகளை நிறுவலாம்.)

காட்சிப்பிழை மோசமான திரைப்படங்கள் உருவாக வழிவகுக்கிறதா?

ஒரு பேஸ்புக் விவாதம்

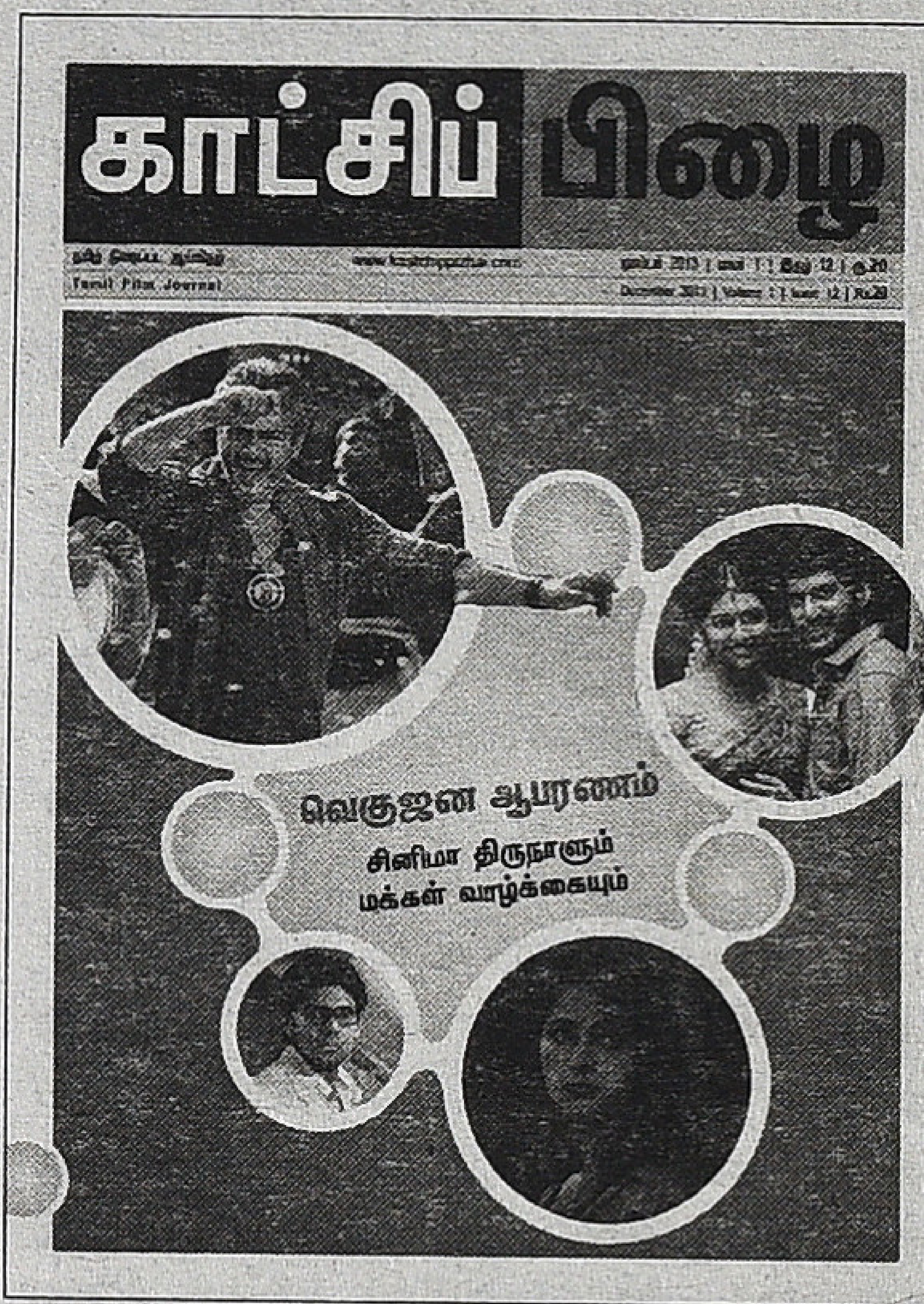
சுரேஷ்கண்ணன்: வெகுஜன சினிமா குறித்து அறிவுஜீவிகள், ஜோல்னா பையர்களுக்கிடையே இருக்கும் எள்ளலையும் புறக்கணிப்பையும் மாற்றியமைக்கும் விதமாக, தனது இதழ்களின் வழியே தொடர்ந்து உரையாடி வருகிறது, 'காட்சிப்பிழை'.

36 பேர் இதை விரும்புகிறார்கள்.

அருண் தமிழ் ஸ்டுடியோ: சுரேஷ்கண்ணன், தெரிந்துதான் செய்கிறீர்களா? சங்கடமாக இருக்கிறது. தமிழ்நாடு மாதிரியான, திரைப் படங்களை ஆராதிக்கும் மாநிலத்தில், 'காட்சிப்பிழை' மாதிரியான இதழ்கள் மோசமான எதிர்விளைவை உருவாக்கும். இன்றைக்கும் சரி, என்றைக்குமே சரி, சுபகுணராஜனின் வெகுஜன சினிமாவை ஆராதிக்கும் போக்கும் அவரது இதழ் ஆற்றும் அரிய சேவையும் ஒரு நல்ல மாற்றத்தை ஏற்படுத்தாது. 'காட்சிபிழை' இதழ், நிச்சயம் தமிழ் சினிமாவை இன்னமும் குழப்பத்தில் ஆழ்த்தி, மோசமான திரைப்படங்கள் உருவாகவே வழிவகுக்கும்.

அதியமான்: வெகுஜன சினிவாவை 'ஆராதிக்கவெல்லாம்' இல்லை அருண், அனலைஸ்தான் செய்கிறார்கள்.

சுரேஷ்கண்ணன்: அருண், ஒரு கால கட்டத்தில் தமிழ் சிற்றிதழ்கள் கோதார்த், குரோசவா என்று அந்நிய திரைப் படங்களையும் இயக்குநர்களையும் பற்றி மாத்திரமே உரையாடிக்கொண்டு, தமிழின் வெகுஜன சினிமாவைக் கடுமையாக புறக் கணித்தும் வெறுத்தும் வந்தன. இந்த மனோ பாவத்தையே அப்போதைய அறிவுஜீவிகளும் வெளிப்படுத்தினார்கள். இடைநிலை இதழ் களின் காலம் உருவாகி வந்த பிறகும், வெகுஜன சினிமாக்களைப் பற்றி அதன் தீவிரத்துடன் உரையாடுவதற்கான இடம்



வெற்றிடமாகவே இருந்தது. வெகுஜன சினிமாக்களும் நம் சமூகத்தின் ஒரு பகுதிதான். அதைப் பற்றி உரையாடாமல் சினிமா தொடர்பான நம்முடைய உரையாடல் முழுமை பெறாது. இந்த இடத்தை 'காட்சிப் பிழை' மிக கச்சிதமாகவும் அற்புதமாகவும் நிரப்பிக்கொண்டு வருகிறது என்பதே என் அனுமானம்.

பரவலாக அறியப்படாத, கவனிக்கப்படாத துணை நடிகர்கள்; சினிமா உருவாக்கத்திற்குப் பின்னுள்ள தொழிலாளர்கள், தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள்; அவர்களின் பின்னணிகள் உள்ளிட்ட பல முக்கியமான விஷயங்களை 'காட்சிப்பிழை' பிரசுரித்து வருகிறது. வெகு ஜன சினிமாவை பிரமிக்காமல், அதை கலாசார, உளவியல் பின்னணியுடன் ஆராயும் கட்டுரைகள் முக்கியமானவை. பெருமாள்முருகனின் திரையரங்க அனுபவங்கள் அதிசுவாரசியம். அந்த வகையில் காட்சிப்பிழையின் இருப்பு மிக அவசியமானது என்றே நான் நம்புகிறேன். இது எந்தவகையிலும் வெகுஜன சினிமாவின் ஆராதனைக்கு துணைபோகாது என்பதும் அதற்கான முகாந்திரமில்லை என்பதும் என் நம்பிக்கை.

உலகசினிமா ரசிகன்: சுரேஷ்கண்ணன், நீங்கள் அறிந்து செய்தீர்களோ... அறியாமல் செய்தீர்களோ... சுபகுணராஜன் வெகுஜன வணிக சினிமாவை தூக்கிப்பிடிக்க அரசியல் பின்புலத்தோடு செயல்படுகிறார். மிக அரிதாக தமிழ் சினிமாவில் நிகழும் மாற்று சினிமா முயற்சிகளை காயப்படுத்துகிறார். உ.ம்: ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும், மூடர் கூடம்.

கே.என். சிவராமன்: அருண் தமிழ் ஸ்டுடியோ, மேம்போக்கான உங்கள் விமர்சனத்தை கடுமையாக எதிர்க்கிறேன். 'காட்சிப்பிழை' என்ற பெயரே தெல்யூஸ் எழுதி 1986இல் ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட 'Cinema 1: The Movement Image' மற்றும் 1989ல் வெளிவந்த 'Cinema 2: The Time-Image' என்ற இரு புத்தகங்களிலும் சொல்லப்பட்ட கோட்பாட்டின் சாரம்தாம். சுபகுணராஜன், ராஜன் குறை ஆகியோர் போகிறபோக்கில் 'காட்சிப்பிழை' இதழை நடத்தவுமில்லை; கட்டுரைகளை எழுதுவதுமில்லை; மற்றவர்கள் எழுதுவதை பிரசுரிப்பதுமில்லை. அதற்கு பின்னால் அவர்கள் நம்பும் அரசியல் - பண்பாடு சார்ந்த கோட்பாடு இருக்கிறது. வெகுஜன சினிமாவை ஆராதிப்பதல்ல அவர்கள் நோக்கம். அதன் வழியாக சமூகப் பின்புலத்தை ஆராய்வதே அந்த இதழின் பணி. முடிந்தால் ஒருவரைக் குறித்து விமர்சிப்பதற்கு முன்னால் அவர் என்ன சொல்ல வருகிறார், எதற்காக அதை சொல்கிறார்,

ஏன் வலியுறுத்துகிறார், அதன் அடிப்படை என்ன... என்பதைப் புரிந்துகொள்ள முயற்சி செய்யுங்கள். அதன்பின் உங்கள் கருத்தை வெளிப்படுத்துங்கள். 'காட்சிப் பிழை' திட்டமிட்ட கோட்பாடுகளுடன் செயல் படும் ஓர் இதழ், இயக்கம். அவர்கள் கனவுலகில் சஞ்சரிக்கவில்லை. ஐரோப்பிய மாதிரியை சினிமா வடிவத்தை அரைகுறை யாகப் புரிந்துகொண்டு அதை தமிழ்ச் சூழ லில் புகுத்தவில்லை, புகுத்தவும் சொல்ல வில்லை.

உலகசினிமா ரசிகன்: சிவராமன் சார்... அவர்கள் பத்திரிகையில் எந்த சினிமாவை தூக்கிப்பிடிக்கிறார்கள் என்பதை அவதானித் தாலே அவர்கள் நோக்கம் தெரிந்துவிடும். வணிக சினிமாக்களை வெளியிடும் அரசியல் கட்சி இவர்கள் பின்புலத்தில் இருக்கிறது. நீங்கள்தான் அதை சொல்ல முடியாது, எங்களையாவது சொல்லவிடுங்கள்.

கே.என். சிவராமன்: சினிமா என்பது மொழியற்ற எழுத்து என்பது 'காட்சிப்பிழை' இதழின் அடிப்படை. எனவே, காட்சிரூபமாக கதையை சொல்லும் சாமர்த்தியம் குறித்து இந்த இதழ் கவலைப்படுவதில்லை. அது 'கலைப்பட' பிரியர்களின் ஏரியா. வால்டர் பெஞ்சமினின் கருத்தாக்க அடிப்படையில் மக்கள்திரள் குறித்த பிரச்னையை 'காட்சிப் பிழை'யில் அணுகுகிறார்கள்.

'நாம் காணும் உலகம்தான் காட்சிப்பிழை, சினிமா அதைத் திருத்துகிறது' என்பது தெல்யூஸின் சினிமா தத்துவம். சினிமாவை நிஜத்தின் நிழலாக நினைப்பவர்களுக்கு இந்தக் கருத்து நிச்சயம் ஆச்சர்யமளிக்கும். சினிமாவை கதையாடலாக அணுகுகிறோம்; சம்பவங்களின் தொடர்ச்சியே முக்கியமாக இருக்கிறது. கதையை முன்வைத்தே சினிமாவை அணுகுவதால், அது நம்பும் படியாக இருக்கிறதா, இயல்பான வாழ்க்கை பதிவாகியிருக்கிறதா இல்லையா என்ற கவலையே மேலோங்குகிறது. இதுவே தமிழ்ச் சினிமாவின் சாதனைகளை ஆழமாக ஆராயவிடாமல் தடுக்கிறது.

அருண் தமிழ் ஸ்டுடியோ: சிவராமன், உங்களிடமிருந்து வேறு எப்படியான எதிர் வினையை நான் எதிர்பார்க்க முடியும். 'சினிமா வெறும் தொழில்தான்' என்று தொடர்ச்சியாக பேசிக்கொண்டிருக்கிறீர்கள். நீங்கள் காட்சிப்பிழையை ஆதரிக்காமல், வேறு என்ன செய்வீர்கள்? கலை சினிமா என்ற பிரிவை நீங்கள் இன்னமும் நம்பிக் கொண்டிருக்கிறீர்கள். சினிமாவில் அப்படி யான ஒரு பிரிவே இல்லை என்பதை நீங்கள் இன்னமும் உணரவே இல்லை. எனில், நான் எப்படி இங்கே உரையாட முடியும்?

சுரேஷ் கண்ணன், இப்படி நடுநிலை!!! சினிமா விமர்சகர் என்றால், அவரோடும் உரையாட எனக்கொன்றுமில்லை.

சுரேஷ்கண்ணன்: அருண், எந்தவொரு தரப்பிற்கும் எதிர்தரப்பு, மாற்றுத்தரப்பு என்று பல வழிகளில் உரையாடல் சாத் தியப்படுமென்றால்தான் ஒரு விஷயத்தை இன்னமும் தெளிவாக அறிந்துகொள்ள முடியும். வெகுஜன சினிமா சமூகத்தில் ஏற்படுத்தும் எதிர்மறையான பாதிப்பை, அதனை எதிர்ப்பதின் மூலம் மாத்திர மல்ல, அதை இன்னமும் நெருங்கி அறி வார்ந்த உரையாடல்களின் மூலமும் வெளிப் படுத்தலாம். காட்சிப்பிழையின் செயல்பாடு அத்தகைய வழிகளில் ஒன்றாகவே எனக்குத் தெரிகிறது.

கே.என். சிவராமன்: அருண், வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி, எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன், சுந்தர் காளி... என பல ஆண்டுகளாக பலரும் பேசிவரும் விஷயத்தின் நீட்சிதான் 'காட்சிப் பிழை'. இதைப் புரிந்துகொள்வதற்கான கோனார் நோட்ஸின் ஒரு பகுதிதான் எனது இரு மறுமொழிகளும். அடிப்படையில் இருவழிப் பாதையான ஒரு புரட்சிகர செயல்பாட்டை, வெறும் 'கதையாடலில் மறைந்திருக்கும் கருத்தியல் மக்களை சீரழிக்கிறது' என்றோ அல்லது 'மக்கள் புலன் இன்பத்தில் மூழ்கி வரலாற்றை தொலைக்கிறார்கள்' என்றோ கூறுவது, உண்மையில் வரலாற்றில் ஊடகத்தின் பங்கை தவறாகவும் மிகைப்படுத்தியும் புரிந்துகொள்வதுதான்.

வரலாறு என்பது பெரும் வியக்தி. அது உருப்பெறும் விதங்களில் மட்டுமல்ல, உருப்பெறாத விதங்களிலும் அதன் அனைத்து நடவடிக்கைகளையும் ஆழமாக அலச வேண்டியது அவசியம். இந்த சமயத்தில் ஊடக காழ்ப்பை பிரதானப்படுத்துவது ஆபத்தானது. 'வெறும் அபிப்ராயங்களை' கோட்பாடுகளாகவும் சமூக மாற்றத்துக்கான காரணிகளாகவும் நீங்கள் முன் வைப்பதும், 'அது' சார்ந்து இயக்கம் எடுப்பதும் உங்கள் விருப்பம்; ஆனால், யார் அல்லது எந்த இதழ் குறித்தும் தீர்ப்பு எழுதும் அதிகாரத்தை கையில் எடுக்காதீர்கள்.

உலகசினிமா ரசிகன்: மாற்று சினிமா முயற்சிகளை முறியடிக்க வணிக சினிமா பயன்படுத்தும் சூலிப்படைகளை 'காட்சிப் பிழையில்' அடையாளம் காண முடிகிறது. அவர்கள் ஏற்படுத்திய தாக்கத்தை இந்த விவாதத்திலும் காண முடிகிறது.

ராஜ சுந்தரராஜன்: 'பரதேசி' பற்றிய சிறப் பிதழ் அது; 'காட்சிப்பிழை'தான் என்று நினைக்கிறேன். அதை வாங்கி வாசித்தேன். மாற்றுக் கருத்துகளே இல்லாத ஒரே பாடாண் திணை வல்லடிகள். இப்போது இங்கே அதைப் பாராட்டிப் பேசுகிற ஆட் களையும் கணக்கில் எடுத்தால், அது ஒரு 'காவி'யப் பத்திரிகையோ என்று தோன்று கிறது, அப்படித்தானா?

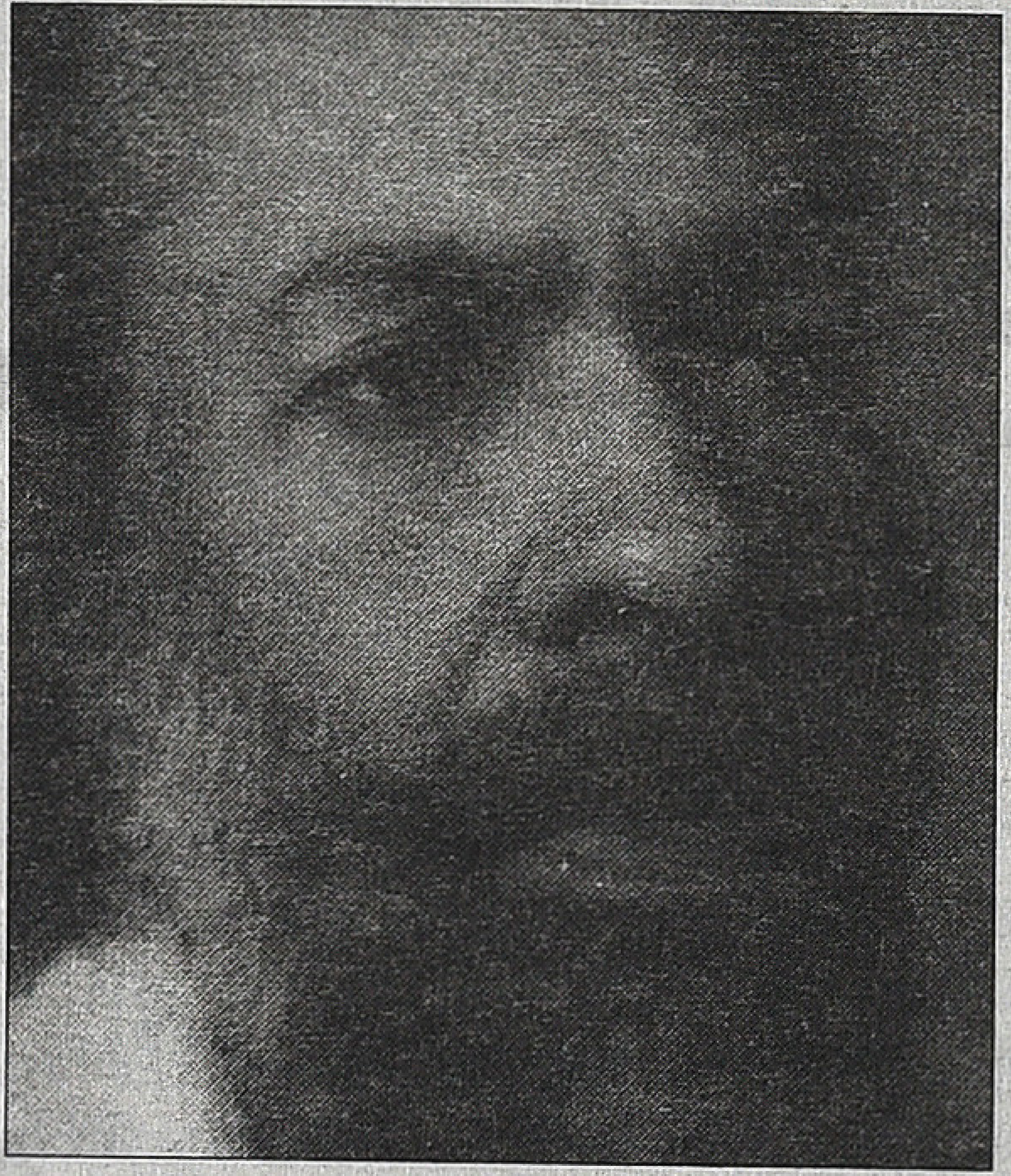
கே.என். சிவராமன்: ராஜ சுந்தரராஜன், கைவசம் இருக்கும் முத்திரையை ஒரே குத்தாக குத்தியதற்கு நன்றி. 'காவி'யப் பத்திரிகை! உங்கள் மறுமொழியை வைத்து பார்க்கும்போது, ஒரே ஒரு 'காட்சிப்பிழை' இதழைத்தான் பார்த்திருக்கிறீர்கள். அது 'பரதேசி' பற்றிய சிறப்பிதழ். அதுகூட உறுதிப் படுத்தப்படாத தகவல்தான். ஏனெனில், //அது 'காட்சிப்பிழை'தான் என்று நினைக்கிறேன்// என்றுதான் குறிப்பிட்டுள்ளீர்கள். ஆனால், 'காவி'யப் பத்திரிகை என்று முத்திரை இட மட்டும் உங்களுக்கு எந்த தயக்கமும் ஏற்படவில்லை. உங்கள் வாதப்படியே நீங்கள் வாசித்தது 'காட்சிப்பிழை'யாகவே இருக்கட்டும். அந்த 'சிறப்பிதழ்' வெளியாகி பல மாதங்கள் ஆகியிருக்கும். ஆனால், //மாற்றுக் கருத்துகளே இல்லாத ஒரே பாடாண் திணை வல்லடிகள்.// என்ற உங்கள் விமர்சனத்தை அறிந்தவரை எங்குமே இதுவரை நீங்கள் பதித்ததில்லை. ஆனால், வெகுஜன படங்களை ராஜன் குறை, சுபகுணராஜன் உள்ளிட்ட 'காட்சிப் பிழை' குழுவினர் ஆராதிப்பதை குறித்து தமிழ் ஸ்டுடியோ அருண் சொன்ன தீர்ப்பு தொடர்பாக இந்த சரடில் ஓடிக் கொண்டிருக்கும் உரையாடலில் சட்டென்று இப்படியொரு முத்திரையைக் குத்திவிட்டு சென்றிருக்கிறீர்கள். சற்று விளக்கமாக என்ன 'காவி'யை 'காட்சிப்பிழை'யிடம் கண்டீர்கள் என்று விளக்க முடியுமா?

மேகவண்ணன் புதியதடம்: வெற்றிப் படங்களாகக் கொண்டாடப்பட்ட பல படங் களை 'காட்சிப்பிழை' தர்க்க தேடலுடன் விமர்சித்திருக்கிறது. 'துப்பாக்கி' பற்றிய சுபகுணராஜனின் விமர்சனம் முக்கியமானது. தோல்வியடைந்து வெளியேறிய 'அன்னக் கொடி' போன்ற படங்களைக்கூட, அது முன்வைக்கும் தொன்மக் கதைகளின் பிறப் பிடத்தைக் கண்டறிந்து, அது சினிமாவாக ஆவதில் உள்ள பலவீனங்களை 'காட்சிப் பிழை' பேசியுள்ளது. ராஜன் குறையின் 'ஓநாயும் ஆட்டுக் குட்டியும்' விமரிசனம் மிகுந்த சிரத்தையுடன் ஆய்வு செய்து எழுதப்பட்ட கட்டுரை. தமிழ் சினிமா மோச மான விளைவுகளை ஏற்படுத்தும் என் பதை வேண்டுமானால் ஏற்கலாம்; அதை 'காட்சிப்பிழை'தான் ஏற்படுத்துகிறது என்பது ஏற்கமுடியாத குற்றச்சாட்டு.

இலக்கியமும் சினிமாவும்

நீல. பத்மநாபன்

என் ‘தலைமுறைகள்’ நாவலை இயக்குநர் கௌதமன் திரைப்படமாக எடுத்துள்ளார்; மற்றபடி, தமிழ் சினிமாவுடன் எனக்குள்ள தொடர்பு நிறைய தமிழ் சினிமாக்கள் பார்த்திருக்கிறேன் என்பதன்றி அதிகம் இல்லை. சில ஆண்டுகளுக்கு முன் என் ‘உறவுகள்’ நாவலுக்கு ராஜா சர் அண்ணாமலைச் செட்டியார் பரிசு கிடைத்த போது, அப்பரிசை பெறுவதற்கு சென்னை சென்றிருக்கையில், ஒரு படாதிபதி வந்து ‘தலைமுறைகள்’ நாவலை வெள்ளித்திரையிலாக்க இசைவு கேட்டார்; பிறகு, ‘பள்ளிகொண்டபுரம்’, ‘பைல்கள்’ போன்ற நாவல்களையும் சில சிறுகதைகளையும் சினிமாவாக்க வேறு சில தமிழ், மலையாள சினிமா தயாரிப்பாளர்கள் சம்மதம் கேட்டார்கள், அவ்வளவுதான். பிறகு, அவர்களும் அலட்டிக்கொள்ளவில்லை; நானும் அலட்டிக்கொள்ளவில்லை. இதன்பின் இரண்டு மூன்று ஆண்டுகளுக்கு முன் நண்பர் ஜி. அரவிந்தன், அவரது ‘சிதம்பரம்’ படத்தில் தமிழ்ப் பெண்ணாய் வேடமிட்ட ஸ்மிதா பட்டீலுக்கும் அவள் கணவனாக வேடமிட்ட சீனிவாசனுக்கும் பேச வசனங்களை மலையாள எழுத்தில் எழுதிக் கொடுக்க கேட்டுக்கொண்டதினால் அதனை செய்து கொடுத்தேன். பிறகு, ‘சிதம்பரம்’ படத்தை தமிழில் எடுக்க, முழு தமிழ் ஸ்கிரிப்ட்டையும் மலையாள எழுத்தில் எழுதிக் கொடுக்க கேட்டுக்கொண்டார். அதனையும் செய்து கொடுத்திருக்கிறேன். இதைத் தவிர, முன்பு நான் குறிப்பிட்டதுபோல் நிறைய சினிமா பார்த்திருக்கும் தொடர்பின்றி வேறில்லை.



நாள் செல்லச் செல்ல தமிழ் சினிமா பார்ப்பதைக் குறைக்கவும் நிறுத்தவும் வேண்டி வந்தது. காரணம், தமிழ்ப் படங்களை மலையாள சகோதர்களுடன் கொட்டகைகளில் உட்கார்ந்திருந்து பார்ப்பதில் ஏற்பட்ட அசௌகரியங்கள். அசல் வாழ்வுடன் எந்த சம்பந்தமும் இல்லாத சென்டிமென்டல் நான்சென்ஸ்களை, நாயகர்களின் / நாயகிகளின் ‘வானகமே வையகமே’ என்ற நாடக பாணி வசனங்களை, பொருத்தமில்லாத கட்டங்களில் இணைத்திருக்கும் பாட்டுக்களை, இத்யாதி இத்யாதியானவைகளைக் கண்டு மலையாள மக்கள் ‘ஓ...’ என்று ஊளையிட்டு சிரித்து கேலி செய்கையில், அந்த அவமதிப்பை தாங்கிக்கொள்ளும் வலிமை எனக்கில்லாதிருந்தது. மலையாளம், வங்காளம், கன்னடம் போன்ற இந்தியாவின் ஏனைய மொழிப் படங்களின் முன்னேற்றத்துடன் நம்மை

ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது முக்கிய நீரோட்டத்திலிருந்து நாம் பின்தங்கிப் போய்விட்டதாகவும் நான் உணர்ந்தேன். தொலைக்காட்சியின் தேசிய நிகழ்ச்சியில் ஞாயிறு மதியங்களில் டில்லியிலிருந்து ஒளிபரப்பப்படும் இந்தி தவிர்த்த பிராந்திய சினிமாக்களை, வார இறுதி விடுமுறை நாள் மதிய தூக்க சுகத்தைத் துறந்து நான் பார்ப்பதுண்டு. அந்நிகழ்ச்சி அஸாம், ஒரியா போன்ற பின்தங்கிய மொழிப் படங்கள்கூட தமிழ்ப் படங்களை விட எவ்வளவோ முன்னேறியிருப்பதை எனக்குச் சொல்கையில், தமிழ் மட்டும் ஏன் தன் பாடாவதித் தன்மையை இன்னும் பழையனவாய் கழிக்காமல் உடும்புப்பிடியாய் பிடித்துக் கொண்டிருக்கிறது என்று நான் வெட்கித் தலைகுனிந்தேன். தொலைக்காட்சியில் பணியாற்றும் ஒரு அம்மாள் இதற்குச் சொன்ன நியாயம், தொலைக்காட்சி நிலையத்தினர் கொடுக்கும் மிகக் குறைவான பணம் காரணமாய்தான் தரமில்லா படங்கள் வந்து சேர்ந்துவிடுகின்றன; அதை வைத்துக்கொண்டு ஒரு மொழியின் தரத்தைக் கணிக்க முடியாது என்றார். தமிழுக்கு மட்டுமல்லவே, ஏனைய மொழிகளுக்கும் இது பொதுதானே! அப்படியிருக்கையில் தமிழ்ப் படங்கள் மட்டும் ஏன் இப்படி தரம் குறைந்துவிடுகின்றன? இது என் கேள்வி.

இதற்கெல்லாம் காரணம் ஒன்றுதான். சினிமாத் துறையில் வணிக மனப்பான்மை நம்மிடம் அதிகம். சினிமா எடுக்க வருகிறவர்கள் வெறும் கலை உள்ளத்தோடோ மோட்ச மார்க்கம் தேடியோ வந்தவர்கள் இல்லைதான். ஆனால், மற்ற மொழிகளில் இம்மாதிரி வணிக மனப்பான்மையின் இடையிலும் ஆங்காங்கே சிறிதாவது நல்லவிதமான முயற்சிகள் நடப்பதுண்டு. நம்மவர்களுக்கு அம்மாதிரி கிடையாது. நூறு வணிகப் படங்களை எடுத்தால் ஒரு தரமான படம் எடுக்கலாகாதா? வீண் வெளிச்சம் போட்டு பகட்டு காட்டும் முயற்சியை மனமறிந்து விலக்கிவிட்டு ஒரு சில செய்யலாகாதா? நம்மிடையில் திறமை உள்ளவர்கள் இல்லாமலா? இருக்கிறார்கள். பணம் பண்ணும் ஆசை மிதமிஞ்சுவதால் வந்த வினைதான் இது! அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன், அரவிந்தன், சத்யஜித்ரே போல் மொழியின் பெருமையைப் புலப்படுத்தும் ஒரு சிலராவது நம்மில் ஏன் தோன்றவில்லை என்று ஒப்பீடு செய்வதையே கேலி செய்பவர்கள் இருக்கிறார்கள். கிணற்று மனப்பான்மையுள்ள தற்குறிகள்தான் இத்தகைய ஒப்பீடு ஆய்வைக்கூட கேலி செய்யும். சுயவிமர்சன மனப்பாங்கு இல்லாதவர்கள் ஒரு நாளும் முன்னேறப் போவதில்லை. நல்ல சினிமா விமர்சகர்கள் இல்லாததும் நமது வளர்ச்சியைத் தடை செய்கிறது.

மலையாளம் உட்பட ஏனைய மொழிகளில் எல்லாம் நல்ல நாவல்கள் நல்ல படங்களாய் மலர்கையில், தமிழில் மட்டும் ஏன் இது முடிவதில்லை? பழகிய பாட்டைகள், பார்முலாக்கள், கனவுக் காட்சிகள், அடிதடிகள் இல்லாது நம்மால் சினிமா எடுக்க முடிவதில்லையா?

சினிமா துறையில் ஆதிக்கம் செலுத்தும் சக்திகள் மொத்தம்

மூன்று. ஒன்று, படம் எடுக்கும் தயாரிப்பாளர்கள்; இவர்களில்கூட ஒரு சிலரேனும் வெறும் வியாபார புத்தியுடன் வந்தவர்களாக இல்லாமல் சிறிதேனும் கலையுள்ளம் கொண்டவர்களாய் இருக்கக்கூடும். ஆனால், மற்ற இரண்டு சக்திகள் படங்களை விநியோகிக்கும் விநியோகஸ்தர்களும் வெளியிடும் கொட்டகைக்காரர்களும் நூற்றுக்கு நூறு பேர்களும் பணம் எத்தனை ஜாஸ்தியாக பண்ண முடியுமோ அத்தனைக்கு பண்ணவேண்டும் என்ற நோக்கத்துடன் இத்துறைக்கு வந்தவர்கள். அவர்கள் ஆதிக்கம்தான் தமிழ் சினிமா துறையில் இன்று. இதை உடைத்ததால்தான் வணிகத்துக்கு இடையிலும் கலைத்தன்மைமிக்க படங்கள் மலையாளத்தில் உயிர் வாழ முடிகிறது. திரைப்படவிழா படங்கள் காட்டப்படும் கொட்டகைகள் எல்லாமே அரசுக்குச் சொந்தமானவை. இதனால், ஒரு அளவுக்கு கொட்டகை சொந்தக்காரர்களின் வணிக ஆதிக்கத்தை எதிர்கொள்ள முடிகிறது. இது தவிர பிலிம் டெவலப்மென்ட் கார்ப்பரேஷன், அரசுக்கு சொந்தமான ஸ்டுடியோ, சிறப்பாய் செயலாற்றும் பிலிம் கிளப்கள்... இவைகள் காரணமாய் படம் பார்ப்பவர்களின் ரஸனையின் தரத்தை உயர்த்தவும் வெறும் வணிக மனப்பான்மை இல்லாத கலைப்படங்கள் மலையாளத்தில் நிலைத்து நிற்கவும் முடிந்திருக்கிறது.

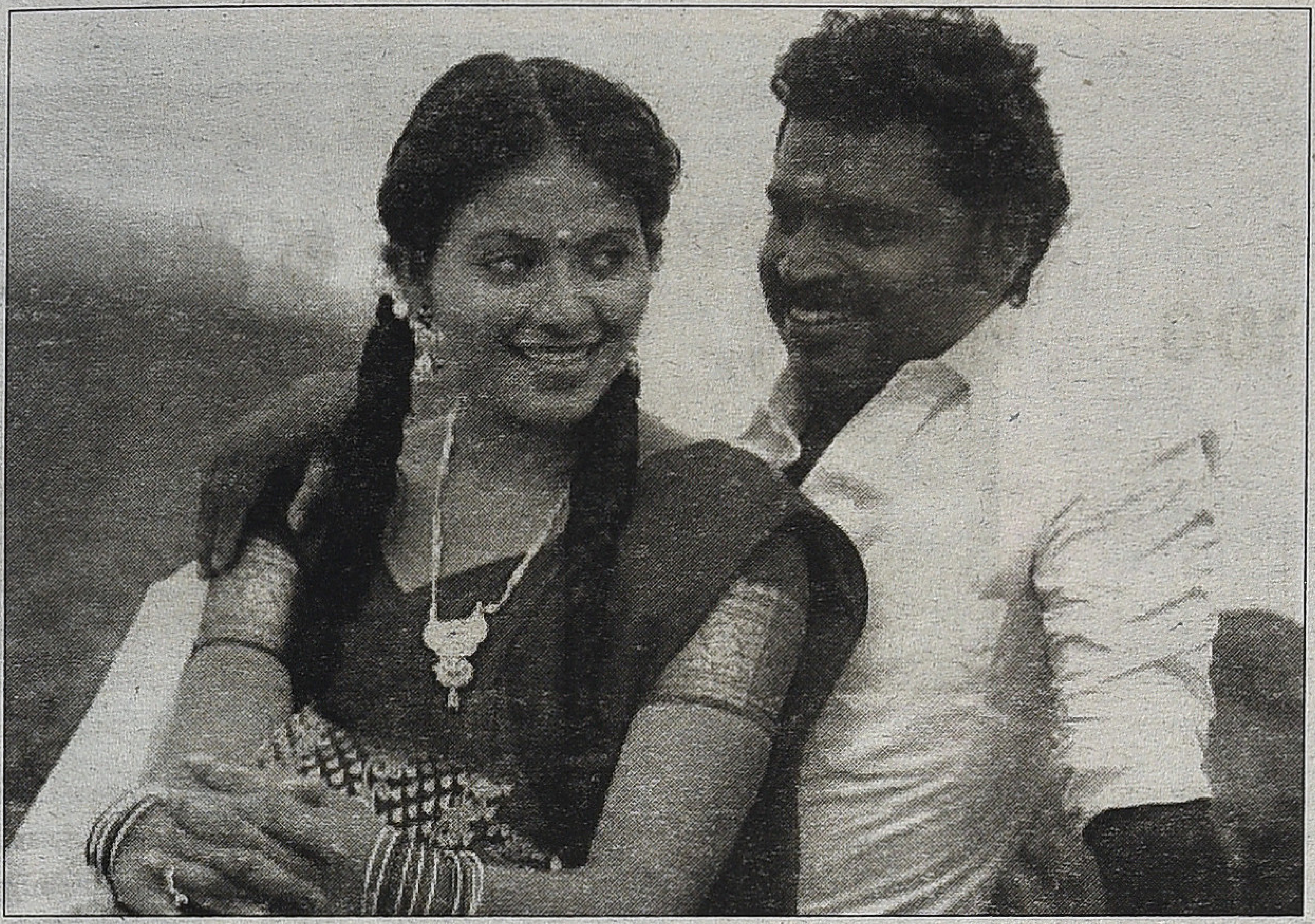
'தமிழன் என்றொரு இனம் உண்டு, தனியே அதற்கு ஓர் குணமுண்டு' என்பார்கள். ஓவென்று கத்தி வசனம் பேசுவது, ஆண் பெண்கள் விரச உணர்வின்றி ஆடியோடி காதல் செய்வது, கும்கும் குத்துச் சண்டைபோடுவது இவையெல்லாம்தான் தமிழனின் தனித்தன்மை என்று எந்த வியாபாரப் பட முதலாளியும் வாதிடமாட்டார்கள் என்று நம்புகிறேன்.

மிகைப்படுத்தப்பட்ட நடிப்பு, செயற்கைத்தன்மை இவைகள்தான் தமிழ் சினிமாவின் பெரிய குறை. அதையும் நியாயப்படுத்திப் பேசி மேலும் கீழ்த்தரமான படங்களை எடுக்க வெதும்புபவர்கள் இருக்கும் போது நமது முன்னேற்றம் இந்த ஜன்மத்தில் சாத்தியமாகுமா என்று கூட நான் ஐயுறுவதுண்டு. வணிகப் படங்கள் வருவதை யாரும் தடை செய்யமுடியாது. ஆனால், அதன் கூட நமது வாழ்வை தத்ரூபமாய் / கலைத்தன்மையுடன் பிரதிபலிக்கும் படங்களும் வரவேண்டும் என்பது தான் என் ஆசையெல்லாம்.

சினிமா முதலில் தோன்றிய மேற்கு நாடுகளிலும் தோன்றிய காலத்தில் புராண, இதிகாஸங்களுடன், இலக்கியப் படைப்புகளும் திரைக் கதைக்கு பயன்பட்டிருக்கின்றன. அப்போதெல்லாம், சினிமா என்பது இயக்குநரின் மறு படைப்புக்கு நிறைய வாய்ப்பு உள்ள சுதந்திரமான ஒரு தனி ஊடகமாக இருப்பினும், கூடிய மட்டும் அப்படைப்புக்களை பெரிய மாறுபாடுகள் இல்லாமல் அப்படியே படமாக்கத்தான் முயன்றிருக்கிறார்கள். எத்தனையோ ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் பார்த்த ஞாபகம்; காலத்தின் பயணத்தில் மறந்தவற்றிலிருந்து மிஞ்சிய சில படங்கள்... ஷேக்ஸ்பியரின் 'ஜூலியஸ் சீசர்', 'ஹாம்லட்', 'மாக்பத்', ஹெமிங்வேயின் 'கிழவனும் கடலும்', ராபர்ட் லூயிஸ் ஸ்டீவன்சனின் 'ட்ரஷர் ஐலண்ட்' போன்றவை.

தமிழில் ஆரம்பகாலத்தில் 'மனோன்மணி', 'குண்டலகேசி', 'ஆரியமாலா'; இவற்றின் கூட ஆங்கில இலக்கிய படைப்பைத் தழுவி 'கன்னியின் காதலி', பிற்காலத்தில் விக்டர் ஹியூஹோவின் 'லஸ் மிஸறபிளை' தழுவி 'ஏழைபடும்பாடு' போன்றவை வந்தன. ஆனால், இந்த ஒருசிலவற்றைத் தவிர்த்து, தமிழில் பரவலாக ஆரம்ப காலத்திலிருந்து ஜனரஞ்சகமான நாவல்கள், துப்பறியும் கதைகள்தான் அதிகமாக படமாக்கப்பட்டிருக்கின்றன. 'சிதம்பர சாமியார்', 'ராஜம்மாள்' பிறகு 'தில்லானா மோகனாம்பாள்', 'கள்வனின் காதலி', 'சிவகாமியின் சபதம்', 'பாவை விளக்கு' என்று நீளும் இந்தப் பட்டியலில் 'தியாக பூமி', 'சேவாசதனம்' போன்ற ஒருசிலவே விதிவிலக்குகள்.

அடுத்தகட்டமாக நாடகத்தின் தாக்கம். நாடகமேடைக்கு சில பல வரையறைகள் உண்டு. நாடக சாஸ்திரத்தில் எச்சரிக்கும் சிலவற்றை மேடையேற்றக்கூடாது என்ற விதிமுறையை மீறினாலும்கூட, எல்லாவற்றையும் காட்சி வடிவில் மேடையில் காட்டிவிட முடியாது. அப்படியிருந்தும், ராஜமாணிக்கம் கம்பனி போன்றவைகள் தந்திரக் காட்சிகளைக் காட்டி ஜனங்களை வசீகரிக்க முயன்றிருக்கிறார்கள். இங்கே நான் சொல்லவருவது, நாடகக் கதையை நடத்திச் செல்வதில், வசனத்திற்கு முக்கியமான இடமிருந்தது என்பதைத்தான். எனவே, மக்களின் கலை ரசனைகளைத் தூண்டவும் சீண்டவும் செய்ய வசனமும் பாட்டும் கலந்த சங்கீத நாடகங்கள் பயன்பட்டன. வசனம், கதையின்



வளர்ச்சிக்கோ தேவைக்கோ மட்டுமல்ல, வசன கர்த்தாவின் மொழிப் புலமையும் வளமையும் வெளிப்படுத்தி பிரமிக்கச் செய்யுமாறும் ஏற்ற இறக்கங்களுடன் நடைமுறையில் வந்தது.

திரைப்படத்தைப் பொறுத்த வரையில் இத்தகைய எந்த வரையறைகளும் இல்லை. வானத்தின் கீழுள்ள எதை வேண்டுமானாலும் காமராவில் நேரடியாகப் பதிவு செய்யும் சாத்தியக்கூறுகள் உண்டு. எனவே, வசனம், பாட்டு போன்றவற்றை மட்டும் சார்ந்திருக்க வேண்டிய தேவை இல்லை. நாடகம் உட்பட இலக்கியப் படைப்புகளில் வாசிப்பவர்கள், பார்ப்பவர்களின் கற்பனைக்கும் நிறைய வாய்ப்புண்டு. வாசகர்களின் கற்பனை சக்தியில் நம்பிக்கை உள்ள ஒரு படைப்பாளி எல்லாவற்றையும் போட்டு உடைக்க முனையமாட்டான். இங்கேதான் சில நுணுக்கம் வெளிப்படுகிறது.

சினிமாவிலும் பார்ப்பவர்களின் கற்பனை வலிமையில் நம்பிக்கை வைத்து எடுக்கப்படும் திரையாக்கம், ஏனைய பார்முலா, வெகுஜன சினிமாக்களிடமிருந்து வேறுபடுகிறது. இதை நான் வெறும் கலைப்படங்களை வைத்து மட்டும் குறிப்பிடவில்லை. நாடக மேடையிலிருந்து சினிமா என்ற ஊடகத்தின், காமரா மூலமான வெளியீட்டு சாத்தியக்கூறுகளுக்கு இன்னமும் வந்துசேர முடியாதவர்கள், ஆரம்ப காலத்திலிருந்தது போலவே இன்றும் நாடக பாணியிலேயே வசனத்தையும் சங்கீதத்தையும் மட்டும் சார்ந்து, நம்பி சினிமாவில் செயல்பட்டுக் கொண்டிருப்பதாய் தெரிகிறது. இந்த வேறுபாட்டை உணர்ந்து, யதார்த்தத்திற்கும் நடப்பியலுக்கும் இடம்கொடுத்து பட ஆக்கங்கள் வராததினால்தானோ என்னமோ, அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன் சமீபத்தில் எங்கோ, “இந்தியாவில் சினிமாவின் வரலாறு சத்யஜித் ரேயிடமிருந்து தான் துவங்குகிறது” என்ற பொருள்பட குறிப்பிட்டார். (இக்கருத்தில் முழுக்க முழுக்க நாம் உடன்படாவிடிலும்!)

தமிழ்நாட்டில் சமூக, அரசியல், பொருளாதார களங்களில் நிகழ்ந்த மாற்றத்தின் வீச்சு, கலை இலக்கியத் துறைகளில் பிரதிபலித்ததையும் பார்க்கிறோம். சோஷலிஸ யதார்த்த கொள்கைகளின் தாக்கத்தைவிட, பகுத்தறிவுவாதம் கலைத்தரத்திற்கு பங்கம் விளைவிக்குமாறு, மிதமிஞ்சிய பிரசார வாயாடல்களாக தமிழ்த் திரைப்படங்களில் கொடிகட்டிப் பறந்ததைப் பார்க்கிறோம். அந்த களேபரத்தின் இடையிலும், நாசுக்காக நல்ல கருத்தை உணர்த்த முடியும் என்ற ரீதியில் கிருஷ்ணன் பஞ்சு போன்ற ஒரு சில இயக்குநர்களின் படங்களும் வந்திருக்கின்றன.

இலக்கியத்தின் தாக்கம் சினிமாவிலும் சினிமாவின் தாக்கம் இலக்கியத்திலும் நேர்வது இன்றைய காலகட்டத்தின் தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாகிவிட்டது. திரைப்படம், இலக்கியப் படைப்பின் கண்ணாடி பிரதிபிம்பமல்ல; அது இயக்குநரின் கலை உணர்வு சம்பந்தப்பட்ட இன்னொரு தனி ஊடகம். நான் தாக்கம் என்று சொல்வது ஒரு இலக்கியப் படைப்பு, இயக்குநர்களின் மனோதர்மத்திற்கோ மனவார்ப்புக்கோ தகுந்தபடி தழுவி படம் எடுக்கப்படுவதை. இந்தத் தழுவல், தழுவப்படுகிறவனுக்கு தெரிந்தே செய்வதும் உண்டு; அவன் அறியாமலேயே தழுவுவதும் உண்டு. இலக்கிய ஆசிரியனின் பெயரை இருட்டடிப்புச் செய்வது, அவன் படைப்புத் தலைப்பை அவன் அறியாமல் பயன்படுத்துவது போன்றவையெல்லாம்கூட இங்கே அரங்கேறுகின்றன.

ஒரு இலக்கியப் படைப்பாளிக்கு அவன் உருவாக, பிரக்ஞைபூர்வமாக அவன் உணர்ந்தும் உணராமலும் என்றோ, எங்கோ, வாசித்த படைப்பு, பார்த்த சினிமா (சொந்த மொழியிலும் இருக்கலாம், வேற்று மொழியிலும் இருக்கலாம்) ஒரு உந்துதலாக இருப்பதைப்போல், ஒரு திரைப்பட இயக்குநருக்கும் இருக்கலாம். இதையும் தாக்கம் என்று கொள்ளலாம். இந்தத் தாக்கம் தமிழில் நிகழவேண்டும் என்பதுதான் என் ஆசை.

சந்தாதாரர்கள் கவனத்திற்கு...

ஒவ்வொரு மாதமும் ஐந்தாம் தேதிக்குள் சந்தாதாரர்களுக்கான இதழ் அஞ்சல் செய்யப்படுகின்றன. பத்தாம் தேதிக்குள் இதழ் கிடைக்காதவர்கள் பின்வரும் எண் அல்லது மின்னஞ்சல் முகவரியில் தொடர்பு கொள்ளவும். செல்பேசி எண்: 99445 83282, மின்னஞ்சல் முகவரி: kaatchippizhai@gmail.com

தமிழ் சினிமா 100

நந்தகோபால்

“எங்களுக்கு உண்மையில் ஒரு அஜண்டா இருந்தது. நாங்கள் தமிழ் சினிமாவை மதிக்கும் பத்து நபர்களையாவது உருவாக்க விரும்பினோம்.” ஜூன் மாதம் ‘காட்சிப்பிழை’ கொடைக்கானலில் நடத்திய மூன்று நாள் பயிலரங்கு முடிவின்போது வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன் பேசிய வார்த்தைகள் இவை. அப்போதே ‘காட்சிப்பிழை’ தன் அஜண்டாவில் சில படிகள் முன்னேறிவிட்டதாகவே தோன்றியது. அதன் விளைவு, ‘வெகு மக்கள் சினிமாவை ஆராதித்து போற்றும் தரம் கெட்டவர்கள்’ என்று ‘காட்சிப்பிழை குழுவினரை குறிப்பிடும் போக்கு’ முகப்புத்தக வெளிகளில் அதிகரித்தது. இப்பொழுது, சென்னை லயோலா கல்லூரி, காட்சித் தகவலியல் துறையுடன் இணைந்து ‘காட்சிப்பிழை’ நடத்தியுள்ள ‘தமிழ் சினிமா *100*’ கருத்தரங்கம் நிறைவடைந்துள்ள நிலையில், தங்கள் அஜண்டாவைப் பெருமளவு ‘காட்சிப்பிழை’ நிறைவு செய்துவிட்டதாகவே தோன்றுகிறது!

தமிழ் சினிமா ஆர்வலனாகவும் ஒரு வாசகனாகவும் இருந்த எனக்கு, தொடர்ந்து ‘காட்சிப்பிழை’ இதழ்கள் உள்ளடக்கம் மூலமாகவும் ‘தமிழ் சினிமா *100*’ கருத்தரங்கம் மூலமாகவும் காட்சிப்பிழைக் குழுவினர், தமிழ் சினிமா குறித்து அளித்துள்ள கருத்தியல் உள்ளடக்கமானது நிமிர்ந்து நிற்பதற்கான வலிமையைக் கொடுத்துள்ளது. ‘தமிழ் சினிமா மேற்கத்திய சினிமாக்களைக் காட்டிலும் தரம் தாழ்ந்தது’ என்ற குற்றச்சாட்டுகளை எதிர்கொள்ளும் போதெல்லாம், ‘ஆம், அப்படித்தான் போலும்’ என்று எண்ணிக்கொண்டிருந்தோம். சில வேளைகளில் நானும் அத்தகைய குற்றச்சாட்டுகளை முன்வைப்பவனாக இருந்திருக்கிறேன். இது, அடிப்படையில் கோடிக்கணக்கான தமிழர்களின் ரசனையைத் தாழ்ந்தது என்று சொல்வதற்கு சமமானது என்பதை இப்பொழுது உணர்கிறேன்.

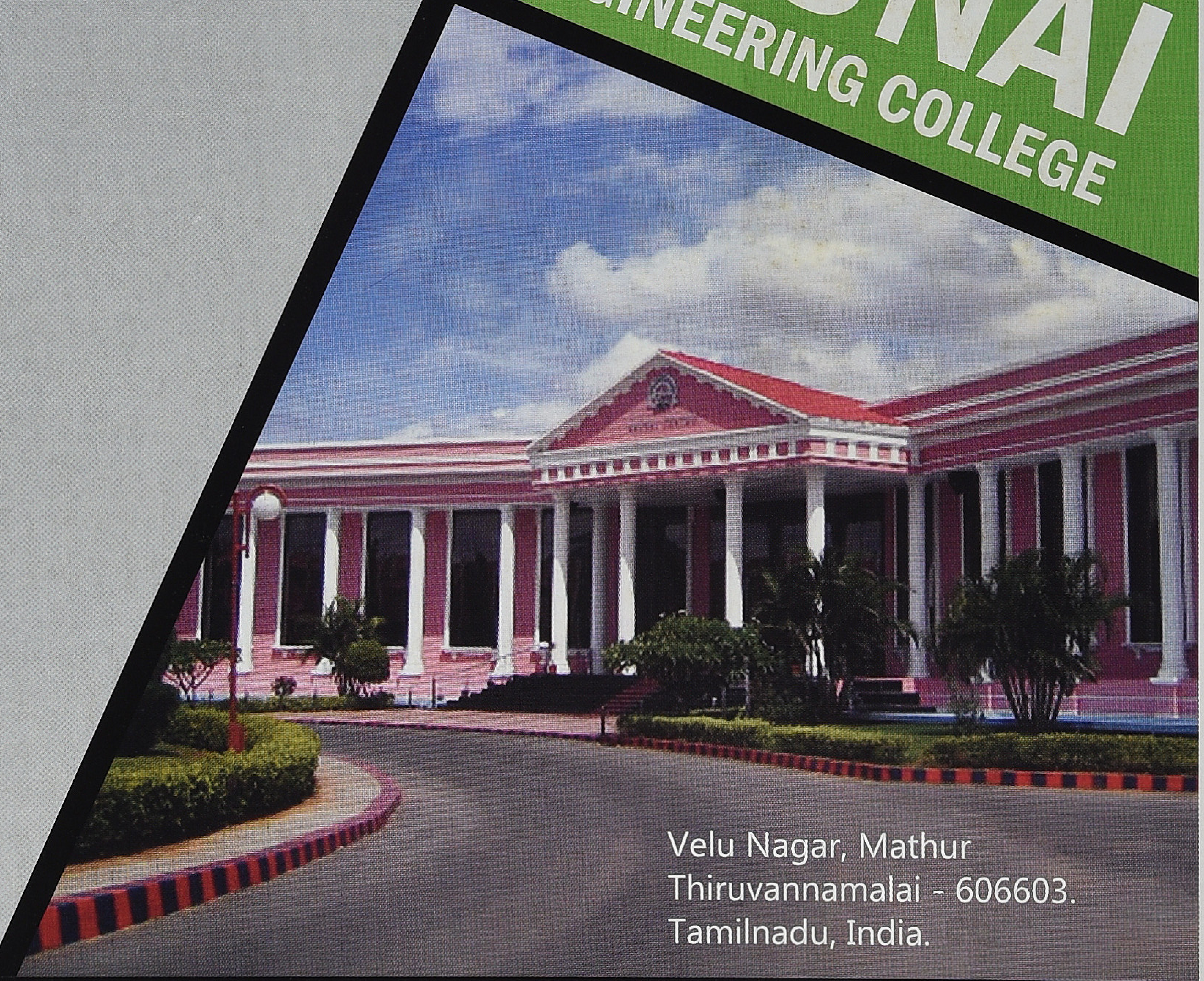
ஒரு நாகரீகமான உரையாடலை ஏற்படுத்த ‘காட்சிப்பிழை’ தொடர்ச்சியாக முயன்று வருகின்றது என்பதையும் உணர்கிறேன். ‘எங்களுடைய கருத்தியல் நிலைப்பாடு இதுதான்’ என்பதைத் தெளிவாக முன் நிறுத்திய ‘காட்சிப்பிழை குழுவினர்’ மாறுபட்ட கருத்துகளுடன், விவாதிக்கத்தகுந்த எல்லை வரை விவாதத்தை முன்னெடுத்துள்ளனர். இதில் தோழமை என்ற உறவு எப்போதும் சீர்குலையவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இந்த வெளியில், ‘தமிழ் சினிமா *100*’ கருத்தரங்கம் முக்கிய பங்காற்றியுள்ளது. குறிப்பாக, ஸ்டாலின் ராஜாங்கம் அவர்களின் பங்களிப்பு முக்கியமானது.

சில மாதங்களுக்கு முன்பு ‘இந்திய சினிமா *100*’ என்று கொண்டாடப்பட்ட நிகழ்விற்கு மாறுபட்ட கருத்தியலை முன்வைப்பதாக நிகழ்த்தப்பட்டது போல் இருந்தது, ‘தமிழ் சினிமா *100*’ கருத்தரங்கம். ‘உண்மையில் ‘இந்தியா சினிமா’ என்று ஒன்று கிடையாது’ என்பதை தொடக்கவிழாவில் சிறப்புரை ஆற்றிய பேராசிரியர் எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன் பல ஆதாரங்களுடன் குறிப்பிட்டார். அப்படியொரு குடையின் கிழ் இந்தியாவின் பல்வேறு மாநில சினிமாக்களை ஒன்றுபடுத்த முடியாது என்பதைத் தொடர்ந்து பலரும் குறிப்பிட்டனர். ஆனால், இதற்கு மாற்றான ஒரு கருத்தும் கருத்தரங்கில் முன்வைக்கப்பட்டது. இந்தக் கருத்தை முன்வைத்தவர் கவிஞரும் பேராசிரியருமான பெருந்தேவி. இவரது உரை மாணவர்களை கவர்ந்துள்ளது கருத்தரங்கு குறித்த மாணவர்களின் பதிவுகளில் இருந்து தெரிகிறது. பெருந்தேவி ‘எந்திரன்’ திரைப்படம் குறித்தும் அதில் அவர் வாசித்த புராணக் கதையம்சங்களை குறித்தும் பேசினார். அன்று நடிகர் ரஜினிகாந்தின் பிறந்த நாளும்கூட. மாணவ மாணவியருக்கு இவரது உரை பிடித்தமான ஒன்றாக இருந்தது ஆச்சர்யமானதில்லைதான். பத்திரிகையாளர் கே.என்.சிவராமன், விமர்சகர் ராமாநுஜம், பேராசிரியர் இரா. பிரபாகர் ஆகியோரின் உரையும்கூட மாணவர்களின் வரவேற்பைப் பெற்றவை.

இந்தக் கருத்தரங்கில் லயோலா கல்லூரி, காட்சித் தகவலியல் துறை மாணவ மாணவியர்கள் தவிர்த்து இதர கல்லூரி மாணவர்களும் கலந்து கொண்டனர். ஆச்சர்யமூட்டும் வகையில் சிறப்பான இடையீடுகளை இம்மாணவர்கள் புரிந்தனர். தனிப்பட்ட முறையில் நிறைய கற்றுகொள்ளவும் ரசிக்கவும் நிறைய சந்தர்ப்பங்கள் எனக்கு இக்கருத்தரங்கில் அமைந்தது. மாணவர்களுக்கும் அவ்வாறே இருந்திருக்கும் எனக் கருதுகிறேன்.

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam Anantha Kuteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041.
Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

ARUNAI
ENGINEERING COLLEGE



COURSES OFFERED

BACHELOR OF ENGINEERING

- Mechanical Engineering
- Computer Science and Engineering
- Electrical and Electronics Engineering
- Electronics and Communication Engineering
- Electronics and Instrumentation Engineering
- Civil Engineering

BACHELOR OF TECHNOLOGY

- Information Technology
- Chemical Engineering
- Industrial Bio Technology

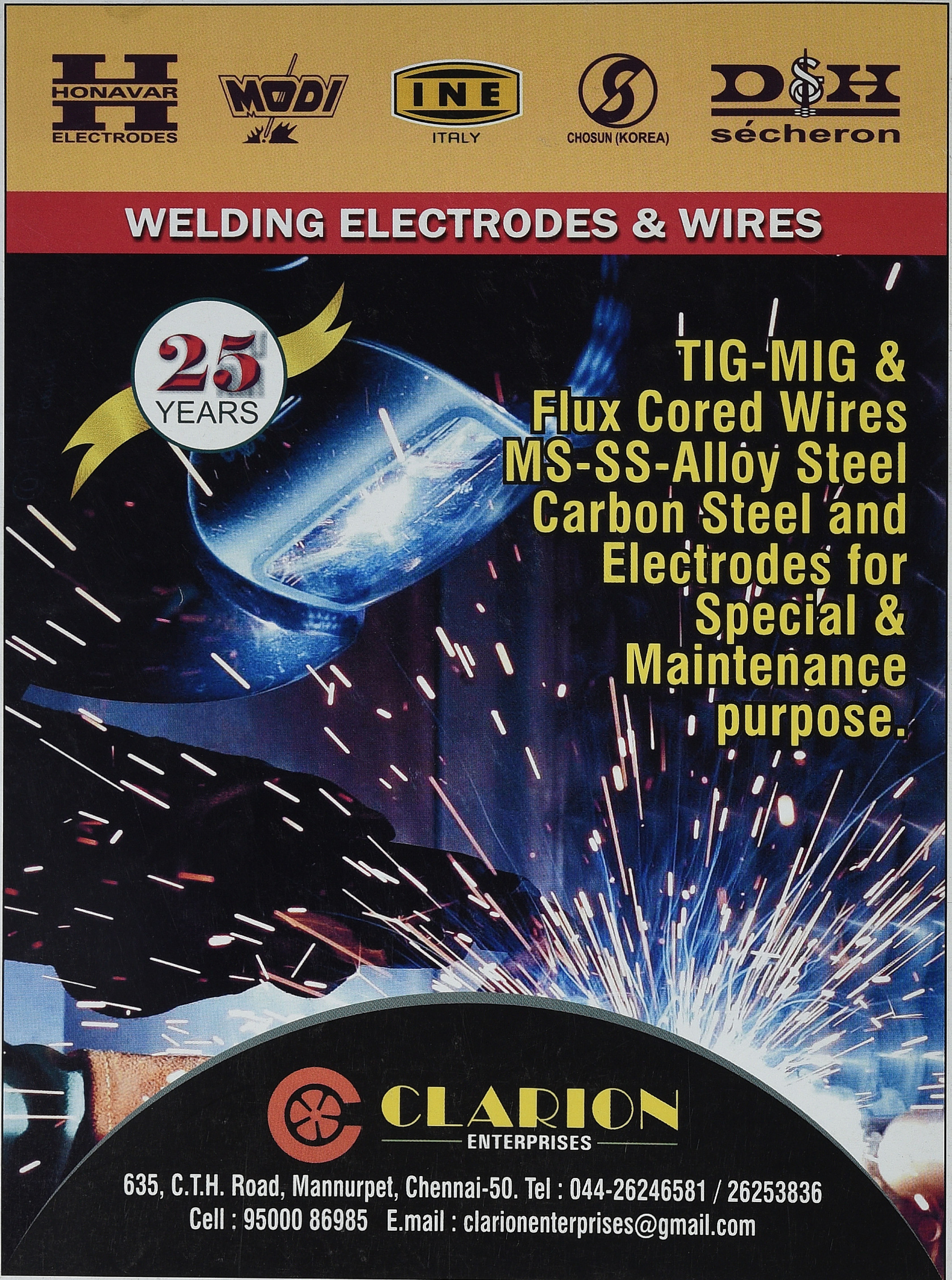
MASTER OF ENGINEERING

- CAD / CAM
- Computer Science
- Applied Electronics
- Power Electronics & Drives
- Master of Computer Applications

- MCA

Velu Nagar, Mathur
Thiruvannamalai - 606603.
Tamilnadu, India.

Phone No. +91 4175 255101 | 255102 | 255103

Email: arunai@md2.vsnl.in

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly January 2014 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date of Published 28.12.2013